· LVCA · BELTRAMI ·

INDAGINI · E · DOCVMENTI

RIGVARDANTI · LA · TORRE · PRINCIPALE DEL · CASTELLO · DI · MILANO RICOSTRVTTA · IN · MEMORIA DI · VMBERTO · I



MILANO

MCMV




Ex Libris Helenae Italiae Reginae

LA · TORRE · VMBERTO · I

IN · MILANO



EDIZIONE DI 200 ESEMPLARI
NON IN COMMERCIO

Tipografia Umberto Allegretti — Milano, Via Orti, 2.

· LVCA · BELTRAMI ·

INDAGINI · E · DOCVMENTI

RIGVARDANTI · LA · TORRE · PRINCIPALE

DEL · CASTELLO · DI · MILANO

RICOSTRVTTA · IN · MEMORIA

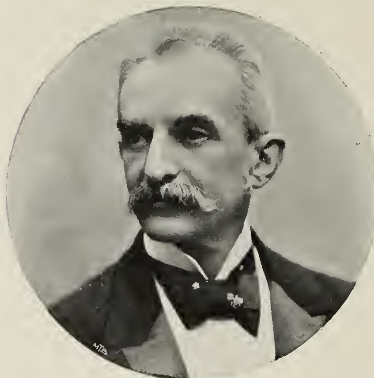
DI · VMBERTO · I



MILANO

MCMV





Comm. LVIGI ERBA

— 24 ottobre 1830 † 25 luglio 1904 —

Alla Gentilissima Signora ANNA ERBA BRIVIO.



OGLIA, *Gentilissima Signora, concedere che, nel desiderio di affrettare all'opinione pubblica la conoscenza degli elementi sui quali si è basata la ricostruzione della Torre dedicata alla memoria di* UMBERTO *I, mi valga della primizia di queste pagine — destinate alla monografia che tale opera illustrerà col concorso di quanti vi hanno collaborato — per rendere il doveroso omaggio al compianto di Lei Consorte, e ricordare come, non molti anni or sono, allorquando l'opera, oggi compiuta, appariva ancora, nel complesso restauro della mole sforzesca, di incerta ed ipotetica attuazione, Egli non esitasse a rivolgervi il pensiero, col proposito di commemorare un auspicato vincolo famigliare, avviando in tal modo a più pratico intendimento gli studi e le indagini che dovevano spianare la via al completo ripristino della fronte principale del Castello. E quando in mezzo al lutto della intera Nazione, il consenso della Cittadinanza si raccolse in un proposito che ogni altro doveva soverchiare, non per questo* LUIGI ERBA *volle, dalla testimonianza di devozione verso il compianto Sovrano, disgiungere l'interessamento per l'opera vagheggiata: la quale, come aveva da Lui ricevuto il primo impulso, così ebbe a trovare in Lui il più largo ed efficace contributo, da rendere oggi più vivo il rammarico, che il destino non abbia a Lui concesso di vederne il compimento.*

Col maggiore ossequio mi rassegno,

di Lei dev.mo
LUCA BELTRAMI.

- Milano, 21 giugno 1905 -





Dal « *Libro delle Arme Antique de Milano* »
(Cod. 1390, *Trivulziana*)
— pubblicato per le Nozze Visconti-Erba —
1900

SOMMARIO

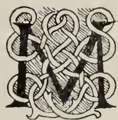




La fronte del Castello, verso la città, nell'anno 1893.

Capitolo I.

Diffidenze e riserve da cui presero le mosse gli studi per il restauro della fronte principale del Castello — Scarsità dei dati di fatto e dei documenti disponibili nel 1884. — Il documento grafico che costituì il punto di partenza per le successive constatazioni di altre memorie del periodo sforzesco.



Molte volte, nel trovarmi a soddisfare le richieste in merito alla forma originaria della Torre, che sullo scorcio del secolo XV e durante i primi due decenni del successivo dominò la massa del Castello Sforzesco, non ebbe a passarmi inavvertita la diffidenza colla quale venivano accolti i dati di fatto e gli argomenti, da me accampati per sostenere la ricostruzione di quella Torre: diffidenza ch'io non volli mai biasimare, essendo ancora vivo il ricordo di ricostruzioni risultate imperfette, sia per insufficienza di dati, sia per convenzionale interpretazione dell'ambiente storico dei monumenti assoggettati a restauro. Ed anche oggidì, pure ammettendo che la coltura storica ed artistica sia, più che in altri tempi, capace di fornire valido sussidio ai criteri e metodi di restauro, quella diffidenza non ha perduto di opportunità, essendole riservato un còmpito di continuo controllo, affinchè l'opera del restauro non si trovi dominata dai criteri personali.

Era precisamente in omaggio a questa diffidenza verso la facile tentazione di ricorrere alla fantasia, quando le traccie materiali od i documenti non apportino un sufficiente ajuto, che or sono più di vent'anni — trovandomi a dover predisporre i rilievi ed i disegni per un restauro di massima del Castello Sforzesco, che a quell'epoca doveva limitarsi a scongiurarne la demolizione — io posi particolare cura nell'evitare che il lavoro grafico avesse a comprendere il prospetto del Castello verso la città, volendo sfuggire alla necessità di delineare, fosse pure in via sommaria, il coronamento delle poderose torri nella fronte principale, della cui forma originaria non possedevo ancora sicuri e sufficienti elementi. E quando al lavoro grafico dei rilievi, venni ad allegare la relazione storica, affidata alle stampe nel 1885 col titolo « *Il Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza* » (¹), e nella parte seconda del volume passai a descrivere le diverse strutture del Castello, mi limitai, per la fronte, a rilevare le condizioni di fatto risultanti dalla originaria disposizione planimetrica, mentre, riguardo l'aspetto della torre a difesa dell'accesso, mi accontentai di riassumere gli scarsi indizi forniti dai documenti. Osservavo infatti come quella torre fosse stata a pianta rettangolare, larga m. 18.60 nel prospetto, e m. 13.40 nei fianchi, in allineamento colla cortina, conforme all'esempio che si vede alla Rocca di Galliate, con muri dello spessore di m. 4.50, ad eccezione del muro interno, verso il recinto detto piazza d'armi, avente il minore spessore di m. 2.20: riguardo al prospetto ed ai particolari della torre, richiamavo come questa si trovasse, nel 1452, costrutta sino all'altezza della cortina (²) — braccia 22 — e dovesse, secondo le istruzioni di Francesco Sforza (³) essere rialzata di altre 8, o 9 braccia, per adattarvi una camera, coperta con vôlta dell'altezza di br. 9: di modo che, al piano dei beccatelli corrispondenti alla sommità della volta, la torre veniva a raggiungere l'altezza di m. 24, ossia br. 40. Ricordavo come al disopra della

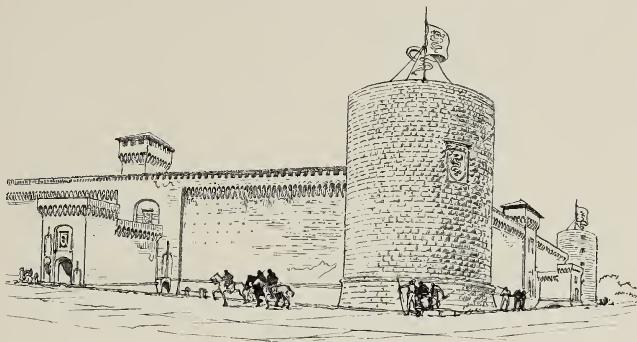
(¹) Milano, Colombo e Cordani, 1885; pag. 344 e tavole 11 in eliotipia.

(²) « la quale torre è alta braza XXII adequale al coretore del muro castellano ». Lettera 14 settembre 1452 di Fr. Sforza a Filippo d'Ancona. Vedasi il documento a pagina 112 del *Castello di Milano,* edizione 1894.

(³) « Faray adoncha anchora alzare el muro de la dicta torre octo o nove braza, « et sopra esso faray fare una volta, quale andarà alta, volendola fare bona et forte, nove « braza, et poy la faray atechiare ». Dalla stessa lettera 14 settembre 1452.

porta di accesso vi fosse un grande stemma, o *ducale* in marmo [1], la cui distanza dal piano dei beccatelli era menzionata in br. 15 [2]; come la torre fosse munita di orologio [3], e recasse la immagine di S. Ambrogio in marmo [4], assieme a vari emblemi ducali.

A questi scarsi dati si limitavano le notizie riguardo la forma esteriore della torre, il che può giustificare il riserbo mantenuto a



quell'epoca in merito ad una ricostituzione grafica della fronte principale del Castello. Ad ogni modo, affinchè in quella relazione affidata alle stampe, corredata da tavole riassumenti il restauro di massima per la Corte ducale e la Rocchetta, non avesse a mancare una rappresentazione grafica di quei dati, pensai di compendiare i medesimi in uno schizzo prospettico della fronte principale, che posi a capo della prefazione, e viene in questa pagina riprodotto, a testimoniare il

(1) « et ha visto l'arma ducale che se meterà suxo la torre denanze ». Relazione della visita del Re Renato ai lavori del Castello, il 27 settembre 1453. Vedasi *Castello di Milano*, pag. 144.

(2) « . . . perchè la fazada de la torre denanze va alta, da la cima del ducale per « fin a la prima preda del bechadelo, braza quindici ». In lettera 24 ottobre 1452 di Giacomo da Cortona al Duca. Vedasi *Castello di Milano*, pag. 117.

(3) « Mag.° Michele de Franza tolse a fare la campana del reloggio del vostro « Castello ». Lettera del 1480. Vedasi *Castello di Milano*, pag. 430. Nell'ordinazione dei ducali, fatta dal Moro nel 1497, dopo *la porta del Revelino dela piaza*, si accenna alla *Torre del orologio*. Il Moro vi voleva ricordato anche il nome di Beatrice.

(4) « *ipsa Domini Ambrosii ingens ex marmore imago, quæ supra portam eminebat* »: nella Relazione di Scipione Vegio, relativa alla catastrofe della Torre.

prudente punto, da cui prese le mosse l'opera di quel ripristino, che nel corso di un ventennio ha potuto essere attuato. In tale schizzo, i torrioni rotondi vennero indicati sino all'originaria altezza del rivestimento a bugne, quale risulta dagli accurati disegni di rilievo eseguiti dal Genio militare francese nel 1800, allorquando si trattò di abbattere anche i torrioni ([1]): mentre per la torre mediana mi accontentai di riprodurre la disposizione della merlatura coperta da tetto, conforme a quanto si poteva desumere dalle altre torri del Castello. Il disegno prospettico mirava quindi a concretare graficamente soltanto le scarse indicazioni fornite dai documenti, senza aggiungervi particolari che si potessero giudicare induttivi.

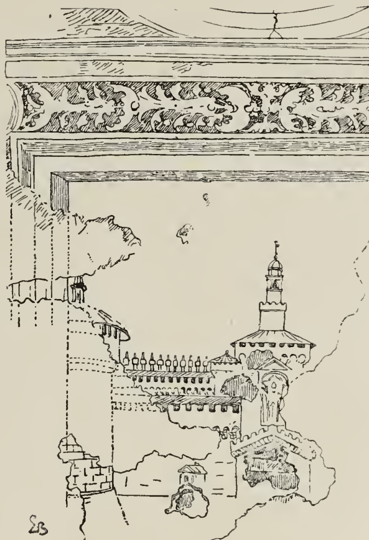
Qualora nessun altro indizio fosse venuto, dopo quell'epoca, ad aggiungersi, l'opera di ricostituzione della fronte principale del Castello non avrebbe potuto compiersi senza il compiacente sussidio di un lavoro puramente d' induzione, per non dire di fantasia: volle però il caso mettermi in presenza di un documento grafico, dell'epoca sforzesca, il quale, per quanto sommario, ebbe a costituire il provvidenziale punto di partenza per una serie di constatazioni di altri documenti grafici, relativi alla fronte del Castello. Or sono circa diciasette anni, costretto da un uragano a cercare riparo sotto il porticato della cascina, già Villa Pozzobonella, allora nel suburbio di Milano ([2]), mi decisi, per impiegare in qualche modo il tempo, a sfaldare il rozzo intonaco sulla parete di fondo del portico, per rimettere in luce altri frammenti di disegni a graffito, collegati a quelli ornamentali che erano ancora visibili sulle vôlte del portico e nella zona più alta delle pareti, là dove non era stato rifatto l'originario intonaco. Procedendo in tale lavoro, non tardai a persuadermi di essere alla presenza di una veduta di castello: e sebbene il lavoro di staccare il sovrapposto intonaco mi conducesse ben presto a constatare come il medesimo fosse stato applicato per rimediare a

---

([1]) « Dessein de la Grande tour du Château de Milan, du coté de levant » — Dépôt général des Fortifications.

([2]) La Villa Pozzobonella, inclusa nel piano regolatore per l'ampliamento di Milano, fu demolita or sono circa dodici anni: venne però conservata la cappelletta, col relativo tratto di portico, recante il graffito del Castello.

preesistenti ed estese lacune nel primitivo intonaco graffito, mi ritenni ancora fortunato di giungere a rimettere in luce una porzione di graffito, più che sufficiente per autorizzarmi a concludere di trovarmi davanti ad una raffigurazione del Castello di Milano. Vedevo infatti una torre coperta da tetto, recante sotto il piano della merlatura la indicazione di una nicchia, colla figura di un vescovo; a sinistra, vi-



Graffito della antica Villa Pozzobonella - Milano.

cino alla fascia formante la riquadratura della composizione vedevo il profilo di una torre rotonda, pure coperta da tetto e coronata da pinacolo, della quale scorgevo parte del basamento a scarpa e la indicazione del rivestimento a bugne: dietro al tetto della cortina collegante le due torri, vedevo emergere il muro merlato della Rocchetta, coi fumajoli e la torre d'angolo innalzata da Bona di Savoja, nel 1477: sul davanti, ed in corrispondenza della parte inferiore della torre d'ingresso, scorgevo l'indicazione di un rivellino a difesa dell'accesso

alla torre, la cui forma angolare costituiva un altro punto di riferimento coll'originaria disposizione del Castello di Milano. Non poteva quindi sussistere alcun dubbio in merito a tale identificazione, tenendo calcolo, bene inteso, del carattere necessariamente sommario del disegno, quale dobbiamo ammettere in consimili lavori a graffito.

Ma il singolare interesse di quel disegno, che il caso mi poneva sotto gli occhi, era costituito dalla indicazione del finimento assegnato alla torre, mediante una serie di sovrapposizioni, sino a terminare con cupolino coronato da globo e banderuola. Pur provando una certa sorpresa per tale bizzarro finimento sovrapposto alla torre principale del Castello, non tardai a persuadermi come il graffito, anche in questo particolare, e fatte le debite riserve per le proporzioni, dovesse ritenersi fedele; infatti, grazie a quei sopralzi, io potevo raffigurarmi la torre completata colle disposizioni dell'orologio e della campana, ricordate in documenti dell'epoca, e portata a quella cospicua altezza, che più volte meritò di essere, dagli scrittori del tempo, registrata.



Torre Umberto I — Prime indagini del nucleo originario
— Luglio 1901 —

Capitolo II.

Elenco degli elementi grafici rintracciati dopo il 1887 — Loro correlazione, e prime impressioni riguardo alla linea complessiva della Torre principale — Considerazioni che possono concorrere a spiegarne lo svolgimento.



Il valore del rinvenimento fatto alla Pozzobonella, già per sè stesso notevole, si trovò ben presto rafforzato dalla circostanza che quel graffito costituì — come già si disse — il punto di partenza per successive e non meno categoriche constatazioni, che si avvalorarono a vicenda, e delle quali credo opportuno di riportare l'elenco, col richiamo alla pagina che ne riporta la riproduzione, riservandomi di prenderne in esame, più avanti, gli elementi.

DOCUMENTI GRAFICI ANTERIORI AL 1521

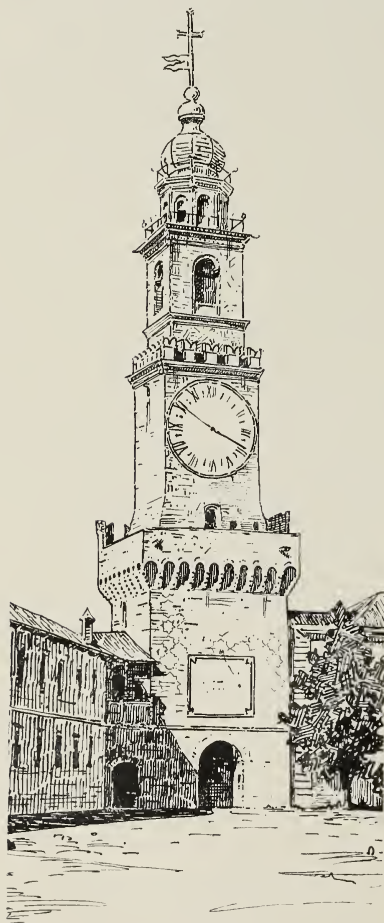
RIFERIBILI ALLA FRONTE PRINCIPALE DEL CASTELLO DI MILANO.

1. Graffito sulla parete del portico nella Villa Pozzobonella, Milano (pag. 15).
2. Veduta nello sfondo di un quadro di scuola leonardesca, ora all'estero (pag. 42).
3. Graffito sulla parete di un portico adiacente alla chiesa dell'Abbazia di Chiaravalle milanese (pag. 44).
4. Disegno di scuola lombarda, conservato alla R. Accademia di Venezia (pag. 22).
5. Veduta nel fondo di un quadro di Salvio di Antonio, a Messina.
6. Veduta nel fondo di un quadro del Bevilacqua, nella R. Pinacoteca di Milano (pag. 45).
7. Veduta nel fondo di un quadro del Bergognone, al Louvre.
8. Intarsio nel Coro della Cattedrale di Cremona (pag. 45).
9. Decorazione nella chiesa di Casoretto, presso Milano [1].

[1] Vedasi *Castello di Milano*, ediz. 1894, p. 614.

COSTRUZIONI RICHIAMANTI LA TORRE PRINCIPALE
DEL CASTELLO DI MILANO.

1. Torre principale nella Rocca Sforzesca di Vigevano (pag. 18, 36).
2. Torre nella residenza ducale di Cusago (pag. 32).



La Torre di Vigevano, nello stato attuale.
(Da uno schizzo dell'arch. R. Arcaini).

Ciò che merita anzitutto di essere rilevato nel complesso di questi riferimenti alla torre principale nel Castello Sforzesco di Milano, è la costante analogia nei vari elementi che concorrono a formare la parte in sopralzo sul maschio della torre: dalla merlatura di coronamento della torre, coperta da tetto, s'innalza un primo corpo massiccio, a forma cubica, generalmente coronato da merlatura, il cui ufficio — secondo l'esempio significante di Vigevano — doveva essere quello di contenere il quadrante dell'orologio: il successivo sopralzo, più ristretto ed ancora a forma cubica conterminata da cornice non merlata, si presenta aperto da arcate in ognuno dei lati, conforme alla caratteristica disposizione dei campanili, per modo da prestarsi ad accogliere la campana della torre: un terzo sopralzo a pianta

ottagonale, coronato da cupolino, presenta carattere puramente decorativo e di finimento, a modo di belvedere, accentuando la discordanza dal carattere militare, affermata nei menzionati sopralzi.



IÀ dissi come il bizzarro finimento sia tale da destare, a prima impressione, una certa sorpresa: e per verità, noi siamo tosto portati a ritenere che quella successione di vari elementi architettonici non rappresenti un assieme organico, ideato di getto e destinato a raggiungere un prestabilito effetto di linee e di masse. Vi ravvisiamo piuttosto il risultato di graduali aggiunte, non informate ad unità di concetto: il che basterebbe a spiegare come siasi potuto porre la questione se, dal proposito di ricostrurre la torre principale del Castello nella parte sua massiccia ed essenzialmente militare, debba conseguire senz'altro la necessità di ripristinare anche gli elementi, aggiunti successivamente con carattere prevalentemente decorativo.

Perciò, il còmpito di avviare la completa ricostruzione della torre nella sua forma definitiva, quale andò travolta nella catastrofe del 1521, si trovava a dovere superare anzitutto una pregiudiziale, non tanto per una eventuale insufficienza dei dati di fatto, quanto dal punto di vista della opportunità, in linea estetica, di riprodurre una disposizione la quale, essendo la risultante di successive aggiunte non coordinate ad unità ed omogeneità di concetto, potesse renderci dubbiosi dell'effetto finale. Riguardo a queste esitanze d'indole estetica, dipendenti in special modo dal ripristino di aggiunte discordanti dal carattere prevalentemente militare della costruzione, mi sia sin d'ora concesso di osservare come, una volta accertato che le indicazioni grafiche comprovino la esistenza, sul finire del secolo XV, del suaccennato finimento nella torre principale del Castello, non sia possibile dubitare del risultato estetico, per quanto si riferisce alla linea generale della ricostituzione; e ricordando quanto fosse a quell'epoca diffuso il senso delle proporzioni e la genialità nelle manifestazioni

architettoniche, devesi ritenere infondata l'esitanza a riprodurre una successione di linee architettoniche, la quale ebbe a svolgersi in Milano mentre vi lavoravano l'Amadeo, Bramante, Leonardo, per limitarci ai nomi dei maggiori artisti.



Disegno di Jacopo Bellini: anno 1464 — Museo del *Louvre*.

Noi dovremo anzi, in quell'innato e diffuso senso delle proporzioni, ravvisare una delle determinanti del graduale sopralzo assegnato alla torre centrale nella fronte del Castello: giacchè non è ormai possibile di ammettere che questa fronte rappresenti una composizione ideata di getto, e svolta in base ad intendimenti ed a condizioni di fatto rimasti invariati, mentre vi dobbiamo intravvedere notevoli e sostanziali modificazioni, intervenute durante lo stesso suo sviluppo iniziale, le quali contribuirono necessariamente a perturbare quella unità di concetto, che al momento iniziale dell'opera fosse stata progettata, ed obbligarono a completare le innovazioni suggerite dai sopraggiunti criteri di maggiore difesa, con altre modificazioni d'indole puramente estetica.

Tale circostanza è abbastanza notevole, oltre che interessante per sè stessa, da meritare di essere dimostrata con qualche ampiezza: giacchè non si può valutare un complesso di linee architettoniche,

senza studiarne le origini, senza ricercarne le determinanti, senza leggere, nelle sue linee definitive, le vicende attraversate. E non si vorrà, del resto, trascurare la tendenza — così diffusa nella seconda metà del secolo XV — a completare le torri di carattere militare



Disegno di Jacopo Bellini: anno 1464 — Museo del *Louvre*.

coi sopralzi più svariati e bizzarri: basti osservare i paesaggi nel fondo di tavole dipinte a quell'epoca, per trovare copiosi esempi di tali sopralzi, che bene spesso arrivano ad essere anche fantastici: il che si nota anche nei disegni e nelle incisioni del secolo XV, come appare da qualche saggio, che qui si riproduce.



Da una incisione del secolo XV.



Veduta del Castello di Milano,
nel fondo di un disegno di scuola leonardesca, raffigurante l'episodio di S. Ambrogio in ajuto dei Milanesi, alla battaglia di Parabiago.

(R. Accademia di Belle Arti, Venezia).

Capitolo III.

Notizie di fatto relative alla modificazione sostanziale apportata nella fronte del Castello, nei primi anni della costruzione — Linea di condotta seguita da Francesco Sforza per premunirsi contro i milanesi — L'ingrossamento della cortina, e l'adozione delle torri rotonde — Conseguenze di tali innovazioni, nei riguardi della torre centrale.



RANCESCO Sforza nel 1450, all'atto di accettare le condizioni imposte dai milanesi per il di lui riconoscimento a Duca, si era impegnato a non rialzare il Castello di Porta Giovia, raso al suolo dopo la morte di Filippo Maria Visconti, nel 1447 (1). La demolizione, compiuta a furia di popolo e condotta con ardore, fino a che potè calcolare sul valore del materiale di spoglio, si era rallentata in corrispondenza della parte inferiore, là dove le massicce murature rendevano il lavoro più faticoso e meno rimunerativo. Non è quindi da porre in dubbio come, della rocca viscontea dovessero sussistere le murature a scarpa del basamento circondato dai fossati, e fors'anche qualche porzione di muro al di sopra del piano della cordonatura in pietra, o *redondone,* dalla quale si dipartivano le pareti verticali delle torri e delle cortine. È noto altresì come Francesco Sforza, appena si trovò insediato come Duca, non indugiasse ad adoperarsi perchè venisse rimossa quella condizione che gli vietava

(1) « Item chel prefato Ill.mo Conte (Francesco) non facia may alleuare il Castello, « et che de quello se resta a gitare, la Ex.tia sua per alcuno tempo may non se ne impaza ». Nelle *Requirenda Ill.o et Ex.mo domino Comiti* (Francesco Sforza). — Documento in *Bibliothèque Nationale* di Parigi — Manuscrits Italiens, Cod. 1585, fol. 2-5.

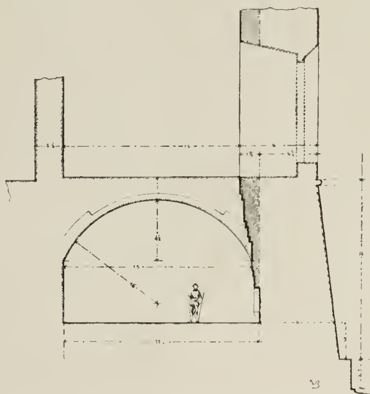
di rialzare il Castello a minaccia della città, e vi riuscisse col far valere l' argomento del decoro, che per Milano sarebbe derivato da quella ricostruzione. Egli però ritenne prudente che questi intendimenti finali fossero noti ai suoi sudditi il più tardi possibile, e che, almeno durante i primi anni del nuovo dominio, i milanesi non avessero a sospettare che il Castello, risorgente sugli avanzi della rocca viscontea, fosse destinato a ridiventare un elemento ancor più minaccioso di soggezione per la città. E poichè tale asserto potrebbe sembrare puramente induttivo, od anche arbitrario, non sarà fuor di luogo l'accennare agli elementi di fatto, che ancora oggidì concorrono a tradire l'astuta linea di condotta da Francesco Sforza seguìta per arrivare al suo intento.

Già ebbi ad esporre nella *Storia del Castello di Milano* — 2ª edizione 1894, p. 601 — la opinione che il castello visconteo costituisse un recinto a pianta quadrata, munito agli angoli con torri, pure a pianta quadrata, quale era, in proporzioni minori, il castello visconteo di Pavia, prima che uno dei suoi lati venisse distrutto. Il corpo di fabbrica che nel Castello di Milano si svolge lungo la fronte verso il parco, con larghezza interna di m. 12, doveva svolgersi anche in corrispondenza della fronte verso la città: alcuni avanzi di fondazioni convalidano tale opinione, confermata anche dai resti di torri quadrate angolari, e di porte a sesto acuto, tuttora esistenti nel piano sotterraneo, conformi a quanto si vede ancora nei sotterranei delle due torri, nella Corte Ducale e nella Rocchetta. A tale opinione sarebbe soltanto da obbiettare che quelle strutture, anzichè avanzi viscontei, si possano considerare come l' inizio di un primo piano ideato da Francesco Sforza, e ben presto abbandonato per sostituire, ai corpi di fabbrica, delle semplici e massiccie cortine, e per trasformare le torri quadrate poco munite, in torri rotonde di eccezionale robustezza; ma due circostanze intervengono oggi ad eliminare anche questa obbiezione, poichè in due piante iconografiche di Milano — conservate in codici mss. Vaticani, e che si debbono ritenere ricavate da un originale risalente ai primi decenni del secolo XV — il Castello è appunto raffigurato a pianta quadrata, con quattro torri agli angoli, una torre minore nel mezzo del lato verso la città, ed una torre più alta in corrispondenza dell'accesso alla Corte Ducale, il quale



Dal *Cod. Vaticano-Urbinate*, 277 f.° 7.°

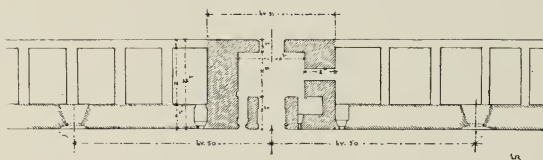
non era se non la Porta Giovia del recinto urbano, rimasta conglobata nel fortilizio innalzato a cavaliere di tale recinto. Il documento, illustrato dal sac. dott. Achille Ratti colla monografia presentata al sesto Congresso Geografico Italiano ([1]) riesce di particolare importanza per accertare quello sviluppo raggiunto dalla rocca viscontea all'epoca di Filippo Maria, che, malgrado la sopravvenuta distruzione della parte fuori terra, dovette ancora influire nell' impianto avviato, poco dopo, da Francesco Sforza. L'altra circostanza, che non solo concorre a farci ravvisare la disposizione della pianta quadrata del Castello come opera viscontea, ma ci rivela il recondito proposito di Francesco Sforza, viene fornita da una singolarità che si nota nella cortina della fronte principale. Infatti, se la parete interna del muro di fondazione fosse verticale, la cortina vi risulterebbe dello spessore di m. 2,65 circa, dimensione corrispondente a quella dei muri nella Rocchetta e nella Corte Ducale: quella parete interna presenta invece un graduale ingrossamento a strabalzo, impostato dapprima sopra piccoli archi, poi proseguito mediante la disposizione dei corsi di mat-



Sezione del muro di cortina, colla indicazione dell'ingrossamento fatto eseguire da Francesco Sforza.

([1]) Sac. Achille Ratti, dott. dell'Ambrosiana — *Due piante iconografiche di Milano*. Tip. Pontificia. Milano, 1902.

toni secondo varie zone in addentellato, per modo da raggiungere, verso l'interno, un ragguardevole strapiombo di tutta la muratura, di circa un metro. Lo scopo di tale artificio costruttivo non può esser dubbio: si volevano utilizzare le fondazioni viscontee, le quali avevano già sopportato un muro di m. 2,60 di spessore, e al tempo stesso si aveva in animo di rinforzare tale muro frontale, portandolo a braccia 6, ossia m. 3,60; ma tale ingrossamento, accennante indubbiamente al proposito di conseguire una maggiore resistenza, falliva a tale scopo, in causa della disposizione delle finestre che si vollero riservate nella cortina. E invero, quale efficacia difensiva poteva ripro-



Pianta della Torre d'ingresso.
del muro di cortina colle finestre riservate per ordine di Francesco Sforza,
e delle aggiunte addossatevi nel secolo XVI.

mettersi dal notevole aumento nello spessore di un muro, che si voleva al tempo stesso aperto da ampie finestre verso la città?

È precisamente tale controsenso, che tradisce l'astuto procedimento adottato da Francesco Sforza: nell'ottobre del 1452 si lavorava alacremente alla fronte verso la città, ed il Duca, assente da Milano, scriveva a Jacopo da Cortona ingegnere, « che subito faciati « comenzare el muro desso Castello su lo redondone va verso S. Spi- « rito (Porta Vercellina) et che nel dicto muro, da longo la torre, o « sia porta, braza cinquanta, faciate fare una fenestra in quella bel- « leza modo et forma che rechiede cossi facta opera, come e quello « Castello. Et a longo dicta fenestra braza 40 faciate fare unaltra « fenestra.... » (1). Fu in base a questa indicazione, che nel giugno 1900, tosto che si trovarono liberi i locali corrispondenti alla cortina verso città, si potè rintracciare la disposizione di quella finestra ordinata

(1) *Arch. di Stato,* Milano, *Cartella* 129 A., fol. 388 *v°*.

dal Duca, alla distanza di braccia 50 dall'asse del Castello, e di altre cinque finestre che da tempo erano state murate. La deduzione che si può ritrarre da tale condizione di cose riesce facile: lo Sforza aveva sollecitato la ricostruzione dei fianchi del Castello ed avviati i lavori della torre sovrastante l'accesso principale, assegnando a questa una speciale importanza decorativa, per dissimulare sotto l'apparenza del decoro cittadino i minacciosi suoi propositi; giunto il momento di rialzare anche la cortina verso la città, lo stesso Duca, sebbene avesse già predisposto l'ingrossamento del muro da m. 2.60 a m. 3.60, ordinava che in questo fossero riservate delle finestre « in quella belleza « modo et forma che rechiede » l'opera del Castello. Di tali finestre si ebbe infatti a riservare l'ampia strombatura, mentre la parte decorativa veniva tralasciata, essendosi ritrovate intatte le immorsature, alle quali doveva poi collegarsi la parte in laterizio sagomato; da tutto ciò risulta come i milanesi abbiano veduto il muro verso la città rialzarsi sulla fondazione viscontea, con quegli ampi vani di finestra, i quali poterono per qualche tempo dissipare il sospetto che quel muro dovesse tramutare quella dimora ducale, in minacciosa rocca: e quando, tre anni più tardi, completato il muro della cortina e costrutta la merlatura della torre di accesso, lo Sforza affrontò la più grave e decisiva delle innovazioni, quella di piantare agli angoli verso la città le massicce torri rotonde, interamente rivestite di sarizzo e con muratura dello spessore di m. 6.00, dovette sembrare naturale ed inevitabile la conseguenza di murare i vani riservati nella cortina per quelle finestre: di modo che i milanesi si trovarono davanti



Fronte interna della Cortina, a sinistra entrando, dopo le demolizioni dei voltoni addossati nel secolo XVI (da fotografia Achille Ferrario).



Finestra riservata da F. Sforza, nella cortina della fronte. (La parte decorativa delle sei finestre venne ripristinata nel 1900, per iniziativa del comm. Elia Lattes).

alla più formidabile disposizione, che i mezzi militari di quel tempo potevano opporre a minaccia della città.

La torre centrale ebbe pertanto a svolgersi mentre maturava questa sostanziale alterazione nella massa e nelle proporzioni dell'intera fronte: e, se nel concetto primitivo di questa, la torre centrale poteva costituire l'elemento dominante una fronte racchiusa fra due torri quadrate in laterizio e di minore altezza — quali erano e sono ancora le torri quadrate nel lato opposto verso la campagna — tale predominio era venuto a mancare il giorno stesso in cui la fronte si trovò rinfiancata dalle torri rotonde, più alte e più massiccie, soverchianti la torre di mezzo, non soltanto per le dimensioni, ma anche per lo stesso effetto del poderoso rivestimento in pietra. Da quel giorno, dovette affacciarsi la necessità di ripristinare nella torre mediana la prevalenza perduta: e poichè non era possibile che questa potesse ancora competere col carattere recisamente militare delle torri d'angolo, dovette sembrare naturale di raggiungere la prevalenza nel centro della composizione, coll'accentuarvi quel carattere decorativo che già aveva cominciato ad affer-



Altra delle finestre riservate da F. Sforza nella cortina della fronte.

marsi nella parte inferiore. Non altrimenti si potrebbe spiegare la coesistenza, nella stessa fronte, di elementi così divergenti, quali sono le poderose torri rotonde, irte di bugne, e la torre mediana, nel cui coronamento si disperde ogni carattere militare.



Torre Umberto I — estate 1902
(da fotografia C. Pisoni).

Capitolo IV.

Correlazione di intendimenti e di artefici nei lavori da Lodovico il Moro ordinati alle torri di Milano, Vigevano e Cusago.



RA i menzionati esempi di torri a vari sopralzi, tuttora esistenti a Vigevano ed a Cusago, si possono stabilire delle relazioni in ordine di tempo e di persone, le quali intervengono a sostenere la tesi della diretta loro derivazione dalla torre del Castello di Milano, rovinata nel 1521.

La torre di Vigevano, dalla tradizione attribuita a Bramante, conserva al di sopra della porta di accesso la iscrizione ricordante l'anno 1492 della sua erezione « *a salute christiana* »: e sebbene l'attribuzione a Bramante non sia confortata da prove dirette ([1]), consta in modo positivo che questo architetto ebbe a lavorare al Castello di Vigevano, come è ricordato da vari documenti dell'epoca. Ad ogni modo, la paternità dell'opera deve intendersi limitata solo alla parte superiore, la cui struttura facilmente si riconosce sovrapposta, con scarso accorgimento statico, al maschio

([1]) Abbiamo l'attestazione di Gaud. Merula, nel libro III, pag. 261, del suo libro *Memorabitium*, stampato a Lione nel 1556: « *ex turribus quas ætas prospicere potest, nostra propter tatitudinem et attitudinem tantum Cremonensis, propter elegantiam simmetriæ quam Bramantes Asdranaltinus architectatus est Viglevamensis miracuto esse possunt* ». Si tratta, in verità, di una semplice affermazione tradizionale, la quale però ha valore per essere stata formulata 60 anni dopo il compimento dell'opera, e quarant'anni dopo la morte di Bramante.

della originaria torre, con merlatura sostenuta da beccatelli: cosicchè l'opera che all'architetto Bramante potrebbe attribuirsi, deve intendersi limitata ai sopralzi dell'orologio, della campana e del coronamento ottagonale, la di cui cupola metallica però, venne evidentemente rinnovata in epoca più recente.

Il sopralzo assegnato alla torre di Vigevano si collega al rinnovamento edilizio che Lodovico il Moro, prima ancora di essere Duca, aveva avviato in Vigevano, sua patria: nel quale rinnovamento ebbe particolare importanza la sistemazione della piazza davanti la chiesa di S. Ambrogio, così menzionata nella stessa iscrizione sulla torre: «*dirutis etiam circa forum veteribus edificiis, aream ampliavit ac porticibus circumductis in hanc speciem exornavit*». Ora si comprende come, sistemata la vasta piazza, si fosse ritenuto opportuno che, al complesso decorativo della medesima, concorresse anche la torre di accesso al Castello, la di cui parte inferiore si era trovata sacrificata dal nuovo fabbricato a portici, recingente senza interruzione la piazza: infatti, sopralzando la torre, si rendeva possibile di svilupparvi la disposizione di un quadrante per orologio, visibile dalla piazza, conforme ad una consuetudine di quell'epoca, di cui Bologna ci offre ancora un esempio. Adottato quel primo sopralzo, dovette sembrare naturale di aggiungere gli altri per completare la linea della torre.


Torre del Palazzo Comunale — Bologna.

Ciò posto, è forse fuor di luogo il pensare che, nella innovazione effettuata a Vigevano, abbia potuto influire il ricordo di una analoga disposizione, già adottata nella torre principale del Castello di Milano? È al medesimo personaggio che devesi attribuire l'ordinazione dei lavori in entrambi gli edifici: è lo stesso architetto che in questi, e nei medesimi anni ebbe a lavorare: era uno scopo pra-

tico ed estetico, che nei due casi si intendeva di raggiungere: non si potrebbe quindi immaginare una correlazione più intima di circostanze, di persone e di tempo, per i sopralzi nelle due torri di Vigevano e di Milano.


Torre del Castello di Cusago, innalzata da Lodovico il Moro (da fotografia C. Fumagalli).

A sua volta, la torre di Cusago ci offre analoghe correlazioni; la residenza di Cusago era stata distrutta, come quella di Milano, dopo la morte di Filippo Maria Visconti [1], e Lodovico il Moro si era accinto alla sua riedificazione per farne un' altra prediletta dimora ducale: le decorazioni di Cusago, assieme alle testimonianze della iniziativa di Lodovico, confermano appunto una comunanza di artefici con quelli che lavorarono a Vigevano ed alla Sforzesca: il fregio, cogli emblemi preferiti dal Moro ricorrenti lungo le fronti della Sforzesca, lo ritroviamo anche a Cusago, sotto la elegante loggetta: ma vi è una circostanza che in modo definitivo concorre ad assegnare al medesimo architetto i lavori di Cusago e di Vigevano. Nel libro di *Estimo* di Simone Del Pozzo — manoscritto conservato nell' Archivio di Vigevano, e di recente

(1) « dom. Gabriel de Comite, cum alijs sociis habebat impresam destructionis Castri Cuxagi »: in data 2 genn. 1448 — Codice Trivulziano, n. 1816, fol. 137. Appunto comunicatomi dall' egregio ingegnere E. Motta, bibliotecario della *Trivulziana*.

pubblicato, nei brani più interessanti, a cura del prof. Alessandro Colombo [1] — vi è una annotazione singolarmente significante, aggiunta al seguente passo: « la chiesa (di S. Francesco) ha quella posses- « sione appellata la Camina, lassata da uno messer Gugliermo da « Camino gentilhomo della felice memoria dil Duca Ludovico, quale « mi scriptore presente ho cognosciuto in li mei teneri anni ». E la nota dice: « Pare a me che « anchor questo messer Gu- « liermo fosse jnginero a « construere le fabriche di « questo Principe, quale « molto e molto si delec- « tasse in far fabricare, come « in effeto in molte parte si « dimonstrò: tale como in « lo castello sive palazo di « questa Città, alhor terra, « in la Villa Sforcesca, in « Cusago, S. M.ª de le Gra- « tie de Milano ». Cosicchè non si potrebbe desiderare testimonianza più favorevole alla tesi che la disposizione della torre di Cusago sia una diretta derivazione da quella di Vigevano, allo stesso modo che questa risulta diretta derivazione dalla torre del Castello di Milano, già rovinata quando il Del Pozzo nel 1551 scriveva le sue note.



Loggia di Cusago, col fregio di Lodovico il Moro
(da fotografia di Valtolina).

Per concludere, i due esempi di Vigevano e di Cusago sono da riguardare come imitazioni della torre milanese, eseguite nell'ultimo decennio del secolo XV, per conto dello stesso Lodovico, e col concorso dei medesimi artefici.

Il Bramante, che nel Castello di Vigevano lasciò traccie non dubbie dell'opera sua colla *Loggia delle Dame,* può anche avere dato parere sulle altre opere edilizie, sia per la decorazione della

(1) « La Fondazione della Villa Sforzesca, secondo Simone del Pozzo e i documenti dell'Archivio Vigevanasco » del dott. A. Colombo: in *Bollettino Storico Bibliografico Subalpino.* Torino.

piazza, sia per il coronamento della torre, conforme, come si disse, ad una disposizione che già era stata adottata a Milano, col probabile suo concorso: e Guglielmo da Camino, che agli ordini di Lodovico lavorava a Vigevano e alla Sforzesca, riprodusse la disposizione della torre di Vigevano nella costruzione di Cusago, per conto dello stesso Duca. Noi possiamo pertanto intravvedere, di riflesso, in queste due costruzioni tuttora esistenti, la disposizione che doveva presentare la torre del Castello di Milano, prima della catastrofe del 1521.

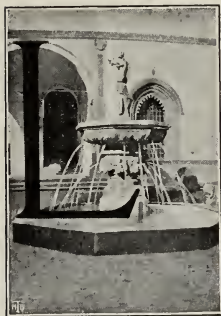
Ciò accertato, l'esame della torre di Vigevano, sia nelle proporzioni d'assieme, che nei suoi particolari, si imponeva come mezzo per desumerne gli elementi che vi furono trasfusi dalla torre milanese.



Torre Umberto I — Primavera 1903.

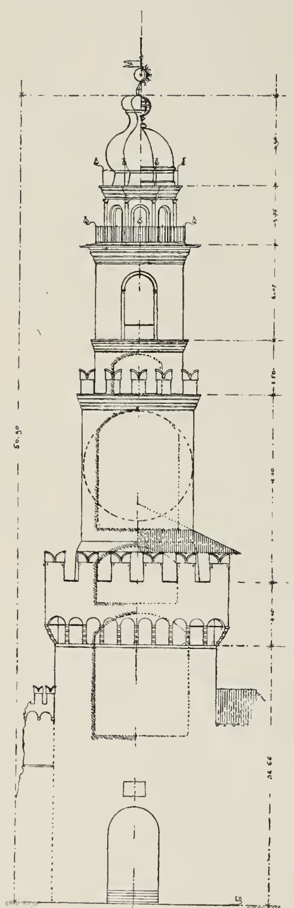
Capitolo V.

Svolgimento della torre nel Castello Sforzesco di Vigevano. — Quando si effettuò il sopralzo nella torre di Milano — Studi di Leonardo per la fronte del Castello di Milano — Ampliamento della Piazza ordinato da Lodovico il Moro.



La torre di Vigevano, a pianta rettangolare di m. 10.53 nella fronte, per m. 9.35 nei fianchi, raggiunge una prima altezza di m. 16.66, dalla soglia verso la piazza sino alla fascia d' imposta per i beccatelli della merlatura, la quale porta a m. 22.50 l'altezza del maschio della torre, e comprendendovi la copertura del tetto, si arriva a m. 26.00. Un primo sopralzo, a base quadrata di m. 7.00 per ogni lato, venne impostato al piano della merlatura: e che si tratti di una aggiunta non organicamente costruttiva, si rileva tosto dal fatto che, per il non uniforme spessore nei muri del sottostante maschio, il sopralzo grava irregolarmente su questo, cosicchè i muri hanno, verso l'interno, degli strapiombi variabili da cent. 10, a cent. 90 circa; si spiegano quindi le lesioni da tempo avvenute nelle vôlte sottostanti, obbligate a sopportare un peso non uniformemente distribuito. L' altezza di questo primo sopralzo è ragguardevole, misurando m. 13.20 a partire dal pavimento della merlatura: ma per soli otto metri di altezza il sopralzo risultava visibile al disopra della copertura del tetto, per cui è facile di avvertire come, detratta dagli otto metri l'altezza della cornice, le pareti verticali del sopralzo risultino perfettamente quadrate, come era richiesto dalla destinazione di

contenere il quadrante dell' orologio. Tale sopralzo è coronato da merlatura, non sorretta da beccatelli.



Torre di Vigevano.

Stato attuale. | Stato alla fine del secolo XV.

(Le punteggiate indicano i vani interni, e lo spessore dei muri).

Un secondo corpo, a pianta quadrata di m. 5.60 di lato, s'innalza per un'altezza complessiva di m. 9.57, ripartita in due tratte mediante cornice intermedia, l'inferiore di m. 3.50, la superiore di m. 6.07, aperta da quattro arcate, in forma di cella per le campane del sottostante orologio. Anche per questo secondo sopralzo si ripete la circostanza di murature impostate irregolarmente sulla vôlta del vano che racchiude il meccanismo dell'orologio, coll'aggravante che le murature del secondo sopralzo hanno uno spessore maggiore delle sottostanti.

Al disopra del piano della cornice laterizia coronante il secondo sopralzo, a m. 42 sulla soglia dell'accesso al Castello, s'innalza l'ultimo corpo a pianta ottagonale, largo m. 4.50, coronato da cupola con globo e banderuola, per una ulteriore altezza di m. 12.00 circa, cosicchè l'altezza complessiva della torre arriva a m. 56.00.

L'esame generale della struttura porta quindi ad ammettere che, alla originaria torre di accesso, alta metri 26 comprendendovi il tetto, si vollero alla fine del secolo XV aggiungere due sopralzi, col pratico intento di disporvi l'orologio e le campane, per modo da dominare la piazza principale ed i vari punti della città: l'ultimo corpo, puramente decorativo, non dovette essere che una conseguenza degli

accennati sopralzi, pure avendo, a sua volta, uno scopo pratico come belvedere. Il collegamento fra la parte sottostante, di carattere militare, colla aggiunta superiore di carattere puramente civile, si ridusse all'adozione della merlatura per il primo sopralzo, all'intento di agevolare in qualche modo l'innesto di elementi di diverso carattere: tale adozione della seconda merlatura potrebbe anche riguardarsi una reminiscenza della disposizione che già si vedeva nella torre di Milano, come è comprovato dai vecchi documenti grafici, che a questa si riferiscono.

Il particolareggiato esame delle ragioni e circostanze che concorsero allo sviluppo della torre di Vigevano, può spianare la via alla ricerca delle circostanze e delle ragioni che avevano già potuto influire nel dare sviluppo alla parte superiore della torre di Milano.



OPO i pochi documenti degli anni 1452-1453, menzionanti la costruzione e la copertura con tetto della torre di accesso al Castello di Milano, trascorre un lungo periodo di tempo senza che si abbiano altre notizie relative alle vicende della torre. La radicale alterazione nelle proporzioni della fronte del Castello, conseguente dall'avere nel 1455 sostituite le due torri quadrate con torri rotonde più massiccie e più alte della torre centrale, può avere fin da quell'epoca fatto sentire, come già si disse, la necessità di riaffermarvi la prevalenza che era risultata compromessa da quella innovazione; ed approfittando del notevole spessore dei muri, poteva già riuscire facile di impostarvi un primo sopralzo, ancora merlato, quale si vede in alcuni castelli ed anche in disegni e dipinti del secolo XV. Ad ogni modo, vi è una circostanza indiretta che può portare qualche lume in proposito: poichè, allorquando dopo la morte di Galeazzo M. Sforza, la Duchessa Bona si affrettò a rafforzare le difese della dimora ducale, fra le varie opere deliberate vi fu quella di « *fare uno toresino suso il cantono* (della Rocchetta) *che guarderà per tutto il*

Castello » [1]. E poichè il parapetto della merlatura di questa torre ordinata da Bona, è appunto un poco più alto di quello nella torre dell'ingresso, ed anche di quello dei torrioni rotondi, così si può ritenere che quella condizione di « guardare » ossia dominare tutto il Castello, fosse stata in tal modo raggiunta, per modo che in nessun'altra parte del Castello vi sarebbe stata, nel 1477, una maggiore altezza di visuali, e quindi di difesa.

Un documento, che appartiene al periodo della reggenza di Bona, accenna alla commissione, data a « Magistro Michele de Franza » per una campana dell'orologio nel Castello: e poichè la torre dell'ingresso è detta dell'orologio in un documento dell'anno 1497, così si può ritenere che la campana, ordinata e fusa prima del 1480, fosse destinata per la torre dell'accesso principale. D'altra parte, in una descrizione, stesa dal fiorentino Ridolfi nell'anno 1480 [2], in sèguito ad una visita del Castello, questa torre è menzionata come « altissima » e noi quindi dovremmo concludere che a quell'epoca già si svolgesse la serie dei sopralzi sul maschio della torre, ed ammettere altresì che, fin dal primo affermarsi dell'autorità di Lodovico il Moro — il quale aveva la sua dimora nel fabbricato addossato alla cortina laterale alla Torre d'ingresso [3], come riferisce lo stesso Ridolfi — vi fossero stati avviati i sopralzi d'indole decorativa.

Anche il Bramante si trovava, durante quel periodo della reggenza di Bona, in Milano, e già in rapporti colla famiglia ducale: cosicchè non rimane esclusa la ipotesi che l'ulteriore sviluppo assegnato alla torre, avviata da Francesco Sforza negli anni 1451-53, rappresenti una delle prime iniziative assunte da Lodovico il Moro, appena potè ristabilire, dopo l'esilio, la dimora nel Castello, valendosi dello stesso Bramante.

Abbiamo un'altra circostanza che può avere contribuito e può

---

[1] Vedasi l'elenco delle opere di difesa, steso dagli ingegneri ducali Benedetto da Firenze e Maffeo da Como. In *Castello di Milano*, ediz. 1894, pag. 374-75.

[2] Vedasi *Castello di Milano*, ediz. 1894, pag. 425-27.

[3] « abita nella prima parte del Castello, come s'entra dentro a man ricta, el Sig. Ludovico... »: dalla Relazione del viaggio in Italia di Giovanni Ridolfi. L'anno della visita fatta al Castello si può desumere dal passo dove si dice che « il Duca Giovan Galeazzo suo figliolo (di Bona) da 20 di giugno in qua è entrato nei dodici anni ». Era quindi l'anno 1480.

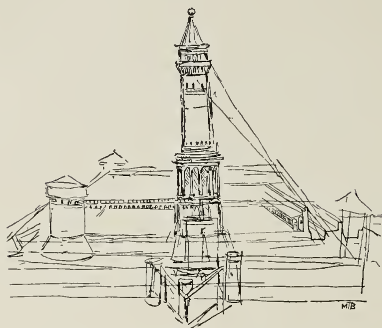
darci una ragione di tale opera. È nota la lettera colla quale Leonardo da Vinci, trentenne, si offerse ai servizi di Lodovico il Moro, enumerando le molteplici sue attitudini, sia quale ingegnere civile e militare, sia quale pittore e scultore. Un solo argomento d'arte però egli ebbe a specificarvi, ed è quello della statua equestre di Francesco Sforza, menzionata a modo di chiusa sul finire del documento, tanto da potervi ravvisare il vero movente della lettera: è noto altresì come Leonardo si accingesse, fin dai primi tempi della sua dimora in Milano, al lavoro del cavallo, il che risulta dall'accenno fatto ai sedici anni dedicati a quell'impresa; e poichè non era nell'indole di Leonardo di tollerare confini all'opera propria — come lo prova la circostanza che, all'atto stesso di modellare il cavallo, egli volle studiare e preparare anche le modalità per la fusione in bronzo, e le armature per la collocazione in posto della statua — così egli non dovette certo disinteressarsi all' ambiente, pel quale era destinata l'opera sua.



Schizzo di Leonardo da Vinci
Cod. Atl., fol. 95 *r*.

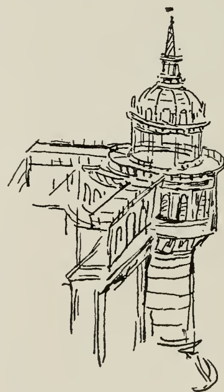
In un piccolo schizzo, a fol. 95 *r* del *Codice Atlantico,* noi possiamo ravvisare la planimetria del Castello di Milano, coll'accenno ad una piazza rettangolare, al cui asse principale corrisponde una strada, quale venne aperta nel 1889 col nome di Via Dante: la sistemazione dello spazio fronteggiante il Castello non ebbe quindi a lasciare indifferente l'artista, che da molti anni lavorava al monumento destinato ad esaltare, davanti alla mole del Castello, il fondatore della dinastia sforzesca. Quello schizzo ci porta pertanto a pensare che Leonardo non sia rimasto indifferente nemmeno al completamento della torre, davanti la quale doveva sorgere la statua equestre dello Sforza; ma, alla abituale vastità dei suoi concetti, non poteva sembrare abbastanza grandiosa la soluzione ch' egli vedeva compiersi con

intenti più pratici, e conforme alle condizioni di fatto: si può quindi spiegare come Leonardo abbia potuto vagheggiare un completamento più imponente per la fronte del Castello, coronando i due torrioni rotondi colla linea architettonica, da lui prediletta, di una cupola, e sostituendo alla torre centrale una altissima torre rotonda, a forma di gigantesco faro. Gli schizzi conservati a Windsor ed a Parigi, che a tali concetti si riferiscono, lasciano intravvedere questa ardita trasformazione, intesa a predisporre lo sfondo per il monumento di Francesco Sforza: tanto ardita però, da rimanere inattuata.



Leonardo da Vinci
— già Raccolta Vallardi — Museo del *Louvre*.

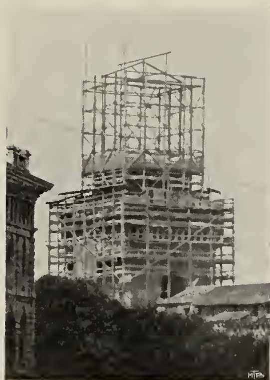
Questi richiami ci consentono, ad ogni modo, di ricostruire le determinanti della sistemazione edilizia, alla quale si riferisce il decreto dell'agosto 1492 per l'ampliamento della piazza davanti al Castello [1] pensando come la grandiosa opera, alla quale allora lavorava da quasi dieci anni Leonardo, abbia per tempo fatto sentire la necessità di predisporre un ambiente degno della medesima; e mentre per la fronte del Castello si ebbe a mantenere un coronamento più pratico, o per essere più esatti, meno fantastico di quello vagheggiato da Leonardo, non si volle per questo trascurare di raggiungere la desiderata ampiezza di visuali all'attesa opera di Leonardo, mediante l'atterramento delle case che al Castello



Leonardo da Vinci.
— Royal Library — Windsor Castle.

(1) *Il decreto per la Piazza del Castello.* — Nozze Vittorio Gnecchi — Aida Chiesa. — Tip. Allegretti, 1904.

erano troppo vicine. Ad ogni modo, indipendentemente dalla statua equestre di Francesco Sforza, si deve credere che, a far sentire nel 1492 la necessità di ampliare la piazza del Castello, abbia contribuito la circostanza che a quell'epoca già era giunta a compimento la torre dominante l'accesso al Castello.



Torre Umberto I — Primavera 1904.



Tavola di Scuola Leonardesca

— ora all'estero —

sul fondo, a sinistra, si vede di scorcio la fronte del Castello di Milano.

Capitolo VI.

Considerazioni intorno ai principali documenti grafici relativi alla fronte del Castello — La tavola leonardesca, il disegno della R. Accademia di Venezia, il graffito dell'Abbazia di Chiaravalle, l'intarsio nel Duomo di Cremona.



ELLE rappresentazioni che, sulla guida del già menzionato graffito della Pozzobonella, divennero preziosi documenti a sussidio degli studi per la ricostituzione della fronte del Castello, la più interessante è quella che si scorge nel fondo di una tavola di scuola leonardesca, di cui qui presento la riproduzione, in base ad una fotografia gentilmente favoritami dal dott. Gustavo Frizzoni. Nella parete di fondo si aprono due finestre, le quali offrono scene fra loro divergenti: a destra noi vediamo infatti un paesaggio roccioso, attraversato da un corso d'acqua, quale si scorge di frequente nel fondo dei quadri di scuola lombarda, sul finire del secolo XV, e forse il pittore volle raffigurare l'Adda in quella tratta più difficile e pericolosa per la navigazione, che a quell'epoca richiamava l'attenzione degli idraulici, compreso Leonardo, ma la fantasia del pittore vi trovò campo per sbizzarrirsi. Maggiore verità noi intravvediamo nella scena che si offre dalla finestra di sinistra, giacchè nessun particolare accenna a tradire un influsso della fantasia.

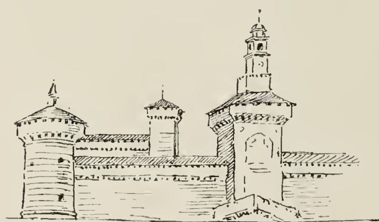
Chi può infatti esitare a riconoscere, nel castello che si vede di scorcio a sinistra, la fronte del Castello di Milano colle sue torri rotonde agli estremi, e la torre più alta nel mezzo? Vediamo il fossato interrotto dal rivellino a difesa dell'accesso, e lo spazio che si

apre davanti al Castello è animato da viandanti e cavalieri, mentre un albero, che pure ha i caratteri di essere copiato dal vero, aggiunge interesse alla scena, chiusa dalla lontana prospettiva di costruzioni civili.

Per quanto il pittore non dovesse provare alcun obbligo di esattezza in questo particolare secondario del suo quadro religioso, non si può a meno di rilevare, in quella minuscola scena, la decisa intenzione di riprodurre un punto di vista, che l'artista aveva realmente sott'occhio, o di cui aveva fresca e sicura reminiscenza. Tale rappresentazione ha particolare importanza per il dato di fatto che ne possiamo ritrarre, relativo all'altezza effettivamente raggiunta dalla torre centrale, come si avrà campo di rilevare più avanti.

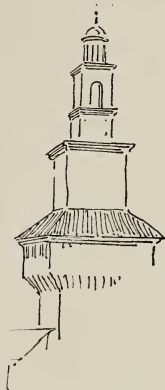
L'altra rappresentazione, che dopo di questa ha particolare interesse, è certamente quella del disegno conservato alla R. Accademia di Belle Arti di Venezia: la riproduzione, data a pag. 24, ci dispensa dall' insistere sull'attendibilità di tale documento, e sulla importanza sua: a conferma dell' intenzione dell'artista di riprodurre fedelmente la fronte del Castello di Milano, basti osservare come, nella torre rotonda di sinistra, le finestre delle varie celle siano allineate verticalmente in vicinanza della cortina, ad eccezione dell'ultima che è spostata verso la città, conforme a quanto si vede nelle varie rappresentazioni dei torrioni rotondi, fatte all'epoca spagnuola, anteriori quindi al loro abbassamento.

Anche il graffito dell'Abbazia di Chiaravalle non può lasciare alcun dubbio riguardo la intenzione di raffigurare la veduta del Castello di Milano, e superflua ci sembra ormai qualsiasi dimostrazione in proposito. Di minore importanza sono, al confronto, gli altri documenti grafici offerti dalle tavole dipinte del Bergognone, al *Louvre*, di Salvio d'Antonio, a Messina, del Bevilacqua, alla R. Pinacoteca di Milano, le quali ad ogni modo concorrono a dimostrare l'interesse che il Castello di Milano riusciva a destare sul finire del secolo XV, e nei



Graffito all'Abbazia di Chiaravalle Milanese.

primi anni del seguente, per la sua mole e per la caratteristica linea della sua fronte principale. E quando si pensi al numero di dipinti, graffiti, disegni ed intarsi che in quattro secoli ebbero a disperdersi, si deve concludere che altre rappresentazioni del Castello dovettero, pur troppo, andare perdute.



Da un quadro del Bevilacqua. Pinacoteca di Brera

Alle accennate rappresentazioni grafiche del Castello Sforzesco, anteriori al 1521, una venne da ultimo ad aggiungersi, confermando e completando dati, che già ci potevano guidare nel ricomporre la torre mediana nelle sue linee d'assieme. Trattasi di una veduta, comprendente tutta la fronte del Castello verso la città, eseguita ad intarsio in uno dei dossali negli stalli del coro nella Cattedrale di Cremona; agli estremi s'innalzano i due torrioni rotondi, colle merlature reggenti il tetto conico, coronato con quella torricciuola cuspidata, che non mancò di sollevare obbiezioni, allorquando nel 1894 venne ripristinata, a coronamento del restauro nel torrione rotondo, verso est: fra le due torri estreme corre la cortina merlata, interrotta nel mezzo dalla torre principale d'ingresso al Castello: dietro la cortina, a sinistra, spuntano le altre due torri, quella del Tesoro, e quella di Bona di Savoja, mentre a destra si vede un fabbricato che vorrebbe raffigurare la Corte ducale. Trattandosi di lavoro ad intarsio in legno, sarebbe fuor di luogo l'esigere maggiore sviluppo di particolari architettonici: le varie masse sono sommariamente dise-



Da un intarsio nel Coro della Cattedrale di Cremona.

gnate, a grandi linee, cosicchè nel complesso non recano nuovi elementi di fatto, in aggiunta a quelli già forniti dai graffiti della Cascina Pozzobonella e dell'Abbazia di Chiaravalle, o dal disegno conservato alla R. Accademia di Venezia: ad ogni modo, questo documento grafico, venuto da ultimo ad arricchire la serie di vedute del Castello, risalenti al periodo sforzesco, si presenta opportuno per confermare ancora una volta la disposizione della torre principale: infatti, al di sopra della massa del rivellino principale — che nasconde la porta d'ingresso, come negli anzidetti graffiti e disegni — s'innalza la massa della torre colle caratteristiche sovrapposizioni minori, quali si veggono nella torre di Vigevano: nella zona sottostante il coronamento, si distingue la campana, destinata a battere le ore; mentre nella zona inferiore della torre si scorge la parte superiore della figura di un santo, precisamente al posto che altri documenti grafici assegnano alla colossale immagine di S. Ambrogio.

Il fatto del trovarsi la torre mediana raffigurata nell'intarsio del Duomo di Cremona, già basterebbe a concludere che il lavoro sia stato eseguito prima che avvenisse la catastrofe del giugno 1521: del resto, l'epoca dell'intarsio è ricordata anche da memorie del tempo e dall'iscrizione che ancora si legge nel primo sedile di destra, risultandovi che il lavoro degli stalli fu iniziato verso il 1482 ed ultimato nel 1490. Infatti Giovanni Maria Platina, della famiglia dei celebri intarsiatori « *expertus in arte tarxie et intagliator* » veniva nel 1482 incaricato dai Rettori della Cattedrale cremonese di eseguire il coro « *de bonis lignaminibus nucis ab extra pro lib.* 60 *imp. pro qualibet sede* »; mentre nella poco modesta iscrizione si dice : « *opus perfecit non humanis sed divinis artibus Platina Jo. Maria, novus ingenio Phidias, in quo egregium opere fabrilis specimen prodidit MCCCCLXXX Kal. novembris.* Non solo quindi risulta che l'intarsio venne eseguito nel breve volgere di tempo, durante il quale il Castello raggiunse il suo completo sviluppo, non avendo per più di quarant'anni la torre principale di accesso conservata la sua forma definitiva, fra il 1480 e il 1521; ma risulta altresì, che prima del 1490, la torre era giunta a compimento. E se l'artista dovette adattarsi, per quanto si paragonasse a Fidia, alle esigenze della materia che doveva lavorare, ed ebbe a semplificare i particolari della composizione, non per questo rinunciò

al proposito di riprodurre fedelmente il Castello, giacchè non si potrebbe ammettere ch'egli abbia inteso di giovarsene come di semplice reminiscenza, per svolgere una di quelle composizioni architettoniche di carattere affatto arbitrario, o fantastico, che sono frequenti nei lavori ad intarsio di quell'epoca. Infatti, la veduta del Castello si deve ritenere parte integrante di una determinata scena; sul davanti si vede un cavaliere rivolto verso il Castello, nell'attesa di potere accedere dal rivellino, mentre a sinistra si veggono due frati mendicanti colla bisaccia sulle spalle, ed a destra sta un milite con lancia, accompagnato da un uomo togato: l'artista si è proposto quindi di ricordare un episodio relativo al Castello di Milano.



Torre Umberto I — Estate 1904.

Capitolo VII.

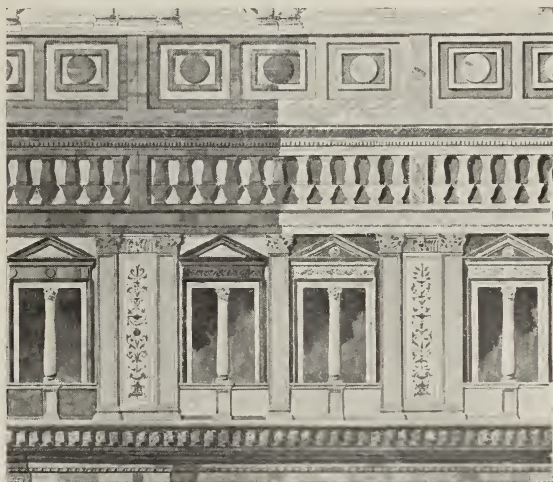
Sviluppo assunto dalla decorazione policroma nella seconda metà del secolo XV — Ricerche intorno alla policromia nella fronte del Castello — Indizi e documenti in proposito — Significato della decorazione a «*scarlioni*».



RACCIE materiali della decorazione policroma che ha potuto formare complemento alle linee architettoniche nella torre principale del Castello di Milano, non era presumibile di ritrovare dopo quasi quattro secoli dalla catastrofe: ma non è per questo da ritenere che vi abbia mancato il sussidio di quelle decorazioni pittoriche, che potevano ottenere particolare risalto dalla dominante tonalità delle ampie pareti laterizie. La torre di Vigevano ci offre appunto la testimonianza di tale elemento sussidiario il quale — a giudicare dalle traccie rimaste — vi raggiunse una larga applicazione, che si può spiegare colla circostanza che tale decorazione pittorica dovette presentarsi particolarmente propizia come elemento di unità, fra la parte originaria della torre e le successive aggiunte. Non si deve, del resto, dimenticare come sul finire del secolo XV e nei primi anni del susseguente, la decorazione policroma abbia anche raggiunto uno sviluppo eccessivo, non limitandosi al razionale ufficio di concorrere ad accentuare l'organismo architettonico. L'esempio della decorazione pittorica, adottata a quell'epoca per la cupola di S. Maria delle Grazie in Milano — dove le membrature architettoniche in laterizio vennero dipinte a finta pietra, e la superficie delle pareti venne invece colorata in rosso cupo, invertendo così il

normale e caratteristico effetto delle costruzioni laterizie — ci offre un saggio dell'accennata tendenza nella decorazione pittorica a varcare i confini a lei riservati. Perciò, volendo immaginare la policromia che nella torre d'ingresso al Castello può essere stata affermata,

Decorazione pittorica nel tamburo esterno della Cupola di S. M. delle Grazie, Milano



colla terracotta naturale | conforme alle colorazioni rinvenute.

riteniamo che nella parte inferiore dovesse dominare la tonalità generale del laterizio, interrotta soltanto dall'impiego di marmi e pietre, e dall'adozione degli stemmi o ducali, ricordati da Fr. Banfo, dei quali ci rimangono ancora, sia in edifici, che in disegni dell'epoca [1] documenti da utilizzare negli studi di ricostruzione.

Nella parte superiore della torre, la decorazione policroma può avere invece assunto maggiore importanza, come ci fanno ritenere gli esempi di varie costruzioni dell'epoca di Lodovico il Moro, o di poco posteriori. In mancanza di dati positivi, e volendo sempre contenere il sussidio della policromia nei limiti di una ponderata applicazione,

(1) Vedasi « *Divixia Vicecom.* » pubblicate per Nozze Visconti-Erba, Milano, 1900.

deve sembrar prudente l'attenersi a quei motivi di fascie e di fregi, che possono aiutare il movimento delle linee architettoniche, senza per questo interrompere, o soverchiare la nota predominante del laterizio, cui spetta di costituire il più efficace elemento di unità nel complesso di forme fra di loro divergenti. Indicazioni positive di elementi dell' originaria decorazione policroma della torre non erano — come si disse — da attendersi; abbiamo però indizi indiretti, ma non indeterminati, come il documento — senza data, ma da ritenersi della seconda metà del secolo XV — riguardante la petizione presentata al Duca dal pittore Giovanni da Montorfano, allo scopo di essere pagato per l'incarico avuto « da li commis« sari del vostro Castello de « Porta Zobia, de fare, seu « dipingere quelli ornamenti « che sono fatti su li pillastrelli de la fazada de la torre del ditto « Castello » ([1]). Un altro documento — dal quale risulta confermata la preponderanza assunta dalla decorazione policroma nella seconda metà di quel secolo — ci segnala un motivo decorativo che presenta particolare significato. Il Duca Galeazzo M., in data 8 gennaio 1469, scriveva da Vigevano a vari suoi dipendenti, fra i quali il Bartolomeo da Cremona, sopraintendente ai lavori del Castello:



Gli stemmi di Lodovico, Massimiliano e Francesco II Sforza.

« Havendo nuy deliberato fare mondare le fosse de quella nostra « città (Milano) et fare refare le mure, torrioni et merli d'essa: poy

([1]) *Archivio di Stato*, Milano. Raccolta *Pittori*.

« farli depingere ad scarglioni bianchi et morelli fin ali merli, et « sopra li merli fargli pingere le Insegne nostre: volemo et vi com- « mettiamo che vi informate diligentemente de la spexa bisognarà, « così ad fare mondare dicte fosse, come ad rifare le mure et depin- « gerle come havimo dicto, et poy vegnate qua da nuy informati de « tutto, et questo quanto più presto sij possibile » ([1]).



Decorazione a « scarlioni » nella Scala agli appartamenti ducali.

Questi « scarlioni bianchi et morelli » altro non erano che quel motivo di fasce a zig zag, alternate di bianco e di rosso cupo, quali si veggono ancora nella sala terrena della Corte Ducale, detta appunto in molti documenti sforzeschi, « *delli scarlioni* » e sulle pareti della scala agli appartamenti ducali. Ora, questo eccezionale sviluppo assegnato agli *scarlioni* — che secondo l'ordine ducale dovevano distendersi sulle mura e torri della città, ad eccezione della merlatura — si può spiegare colla circostanza che il motivo non aveva soltanto valore decorativo, ma costituiva un' affermazione di dominio sforzesco: giacchè il *bianco* ed il *morello,* alternati a zig zag, significavano per

([1]) Missive, Lib. 89, fol. 12 t.°, *Archivio di Stato,* Milano.



Gli stemmi di Francesco Sforza, Galeazzo Maria e Giovanni Galeazzo.

il Ducato di Milano, ciò che oggi è rappresentato dai tre colori del vessillo nazionale. Per ciò, se vi è motivo di decorazione policroma, il quale merita di essere, non solo riprodotto, ma frequentemente applicato là dove una nota di colore possa concorrere ad accentuare l'effetto delle linee architettoniche, è appunto quello degli «*scarlioni*»: motivo che, ripetuto sulla torre, vi può assumere particolare carattere e significato. Al tempo stesso, la opportunità di valersi dei fregi nelle varie cornici per svolgervi delle iscrizioni secondo la consuetudine di quell'epoca, può recare un altro sussidio al còmpito di assicurare, alla ricostituzione delle linee generali della torre, il misurato contributo di una decorazione policroma, informata ad elementi strettamente conformi al carattere dell'epoca, cui risale la torre che si intende di ripristinare.



Torre Umberto I Estate 1904.

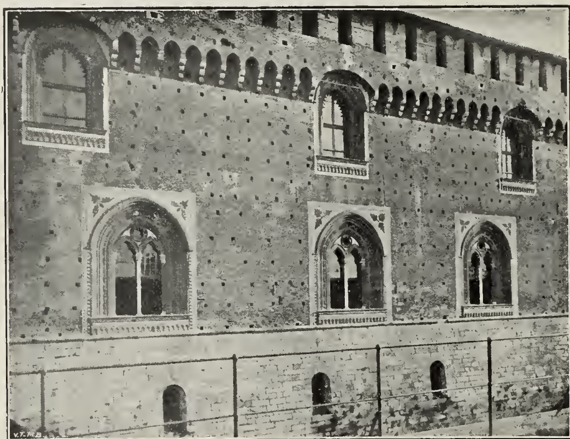
Capitolo VIII.

La figura del S. Ambrogio — Documenti e memorie che vi si riferiscono — Il ritrovamento della testa in marmo, a Oleggio Castello.



HE sulla torre d'ingresso al Castello, verso la città, vi fosse la effigie di S. Ambrogio, risulta dalle varie testimonianze dei cronisti e scrittori, che registrarono la catastrofe della torre nel 1521. Francesco Banfo riferisce che « in la torre de mezzo verso la piaza di S. Maria gli era su il Dottor Sant'Ambrogio, con diverse armi ducali, di malmore ». Scipione Vegio ricorda « *ipsa D. Ambrosii ingens ex marmore imago, quæ supra portam eminebat* ». Nell'opera « La Cosmographie Universelle » di Seb. Münster, an. 1560, si legge che la torre « *avoit en front les images des Saints protecteurs de la ville, toutes gravées en marbre* » e si comprende come, col formarsi della tradizione, siasi potuto riferire al plurale le immagini dei santi protettori della città. Nel fatto, dovette esser soltanto la figura di S. Ambrogio, che Francesco Sforza, col proposito di attenuare l'aspetto minaccioso del Castello ch'egli andava riedificando, volle sulla porta di accesso in segno di protezione della città; la figura di un santo si vede infatti nel graffito della Pozzobonella, e si scorge anche nell'intarsio di Cremona, dai quali documenti grafici risulta altresì la posizione assegnata alla scoltura, sotto la imposta delle mensole, o beccatelli reggenti la merlatura. Anche il disegno di Venezia indica come,

per tale posizione, risultasse interrotta la linea dei beccatelli mediante un arco ribassato, conforme alla medesima disposizione che nello stesso Castello di Milano si vede in corrispondenza delle finestre del piano superiore nella Corte ducale.



Finestre della Corte Ducale.

Non poteva quindi rimanere un dubbio riguardo al ripristino, in linea di massima, della figura di S. Ambrogio, e riguardo alla ubicazione di questa: solo era da desiderare qualche indizio in merito alle dimensioni ed al carattere di tale scoltura, per quanto la speranza di poterne identificare qualche frammento marmoreo fosse pur troppo scarsa. Narra il Banfo, a proposito della violenza dell'esplosione che « quelle prede di S. Ambrogio e arme ducali di marmore le ha portate oltre al fosso in su la detta piazza, per fin a la porta di S. Maria, circa a pezzi 300 »: ora, la tratta di area fra il Castello e questa chiesa tuttora esistente di S. Maria del Castello, è appunto quella che venne, nei secoli XVI e XVII, occupata dai baluardi spagnuoli a rinforzo del quadrato sforzesco, cosicchè di tali frammenti non era presumibile di ritrovare qualche traccia, non solo dopo quella trasformazione nelle opere di difesa, ma dopo la distruzione dei ba-

luardi stessi, eseguita nel 1800, destinando l'area per il Foro Bonaparte, e dopo la parziale rifabbricazione conforme al piano regolatore del 1887: così si spiega come, anche gli sterri compiuti recentemente nelle vicinanze della fronte del Castello, non abbiano messo in luce alcun frammento di decorazione scultoria, salvo una mano, in marmo di Candoglia, ritrovata alcuni anni or sono, che per semplice induzione potrebbe assegnarsi alla distrutta immagine di S. Ambrogio.



Nicchia e statua di S. Ambrogio. — Giugno 1904

In mancanza di maggiori indicazioni, all'atto di concretare le linee generali della torre, si pensò di assegnare all'immagine di S. Ambrogio quella dimensione che, data la mole della torre e l'altezza alla quale la statua era collocata, poteva ritenersi conveniente, vale a dire, fra un minimo di m. 3,50, ed un massimo di m. 4. Riguardo al carattere della scoltura, mancando la indicazione dell'artefice al quale venne affidata, bisognava attenersi a qualche esempio di scoltura decorativa della seconda metà del secolo XV, adottando di preferenza per modello la figura di un vescovo, per modo da riprodurre le particolarità, non solo di stile, ma di composizione.

A questo riguardo, un modello mi era da tempo sembrato particolarmente favorevole, ed era la mezza figura ad altorilievo, di S. Ambrogio, che si vede nella parte absidale esterna di Santa Maria delle Grazie; scoltura di singolare effetto, la quale richiedeva soltanto di essere completata nella parte inferiore, più semplice, per essere poi riprodotta nelle maggiori dimensioni fissate per la figura sulla torre del Castello.

La sola obbiezione che poteva sollevare la scelta di tale esempio riguardava la differenza di epoca fra la statua distrutta, e quella presa a modello; la prima essendo da assegnare al decennio 1450-1460, la seconda al decennio 1490-1500. Quarant'anni di divario non sono, per verità, poca cosa per la scoltura nella seconda metà del secolo XV: ma, ad attenuare tale obbiezione, basti osservare come la parte superiore della torre sia stata effettivamente eseguita in un periodo di tempo, che abbraccia anche quello della esecuzione dell'altorilievo del S. Ambrogio, nella parte absidale della chiesa di S. Maria delle Grazie.



Testa colossale del S. Ambrogio, ora alla Villa Dal Pozzo, a Oleggio Castello.

Stando così le cose, già poteva ritenersi superata la difficoltà di ricostituire la immagine del protettore della città, la quale risultasse in carattere colla torre, allorquando intervenne un rinvenimento di singolare interesse. Invitato tre anni or sono ad ispezionare vari frammenti di scoltura, in gran parte di decorazione araldica, conservati nella villa della Marchesa Dal Pozzo, a Oleggio Castello, presso Arona, e provenienti da Milano al principio del secolo XIX, non esitai a ravvisare, in una testa colossale murata nell'alto della torre dominante la villa, il frammento della statua di S. Ambrogio del nostro Castello. La tradizione locale, che vi ravvisava la testa dell'arcivescovo Giovanni Visconti, non valse a dissuadermi da tale riconoscimento, che un complesso di indizi mi portava a sostenere senza esitanza. Sebbene non riuscisse possibile di rilevare esattamente le dimensioni di quel frammento, perchè inaccessibile, pure da una misura approssimativa si poteva dedurre che la statua alla quale appartenne la testa, doveva avere un'altezza di circa 4 metri: e come era evidente trattarsi di un vescovo, così non mi pareva dubbio che le caratteristiche della figura rispondessero a quelle tradi-

zionalmente assegnate a S. Ambrogio. D'altra parte, le caratteristiche dello stile corrispondevano a quelle della scoltura verso la metà del secolo XV: anzi, vi scorgevo la ragione per un altro legame fra quel frammento e la torre del Castello, trovandomi portato a ravvisarvi un'opera di quell'Averulino, che alla torre lavorò nei primi anni del dominio di Francesco Sforza. Infatti, se — come già ebbi a dire — non vi sono notizie riguardo la esecuzione materiale della statua di S. Ambrogio e il suo autore, questa mancanza viene a rinforzare la induzione che la medesima dovesse essere opera del fiorentino Averulino, giunto a Milano alla metà del secolo XV colla fama di scultore: infatti, è da ritenere che, incaricato della esecuzione della torre principale nel Castello, egli abbia con particolare preferenza atteso alle opere di decorazione, ed abbia colto, nel lavoro della figura di S. Ambrogio, l'ambita occasione per sfoggiare la sua abilità di scultore. Le polemiche avute cogli ingegneri ducali riguardo le minute particolarità decorative della torre, come ad esempio le mensole, o beccatelli della merlatura [1], non possono lasciare alcun dubbio in proposito.



Testa del S. Pietro,
nella porta in bronzo della Basilica Vaticana.



Testa della Statua di S. Pietro, nella Basilica Vaticana.

[1] Di queste polemiche fra il fiorentino Antonio Averulino, e gli ingegneri ducali che attendevano alla ricostruzione del Castello negli anni 1451-53, diedi particolareggiata narrazione nel Capitolo III del *Castello di Milano*, edizione 1894, pag. 99-151.

L'Averulino aveva in Roma eseguite le porte in bronzo della basilica di S. Pietro, per commissione di Papa Eugenio IV, per cui il raffronto di stile fra la figura del S. Pietro ed il frammento di Oleggio Castello, non è senza interesse, tanto più se si consideri che ancora giovane era lo scultore, allorquando eseguì quelle porte; e non meno interessante potrà riuscire il raffronto fra lo stesso frammento di Oleggio Castello e la testa del S. Pietro in bronzo seduto in cattedra, méta per la devozione dei visitatori della Basilica Vaticana; la quale scoltura di recente si volle riconoscere appunto come opera del secolo XV, e riguardare come altro dei lavori eseguiti dall'Averulino durante la non breve dimora da lui fatta in Roma. Della fama che l'Averulino ebbe come scultore in Milano, si ha una conferma anche nella circostanza che, obbligato ben presto ad abbandonare i lavori alla torre del Castello, egli attendeva nel 1454 a Cremona alla erezione di un arco, colle due statue di Francesco Sforza e Bianca Maria [1].



Nicchia e statua di S. Ambrogio.
— Giugno 1904 —

Tutto ciò costituisce un complesso di circostanze a sostegno di una tesi, la quale avrebbe pur sempre il carattere di una semplice induzione, se non intervenisse l'altro dato di fatto, già accennato, che la scoltura, appunto non solo proviene da Milano, ma venne asportata da un imprenditore che, sul principio del secolo XIX, si era assunto di demolire alcuni avanzi dei baluardi spagnuoli, davanti alla

[1] Nel Museo Civico di Vicenza si conserva una statua, indubbiamente di Francesco Sforza, ed altra che si ritiene di Bianca Maria, la cui provenienza originaria può essere da Cremona, essendo state donate a quel Museo da nobile famiglia, che le aveva acquistate a Venezia, dove appunto furono trasportate, alla caduta di Lodovico il Moro, varie altre memorie sforzesche, fra le quali il noto ducale di Galeazzo Maria, ora al Museo Correr.

fronte del Castello. Il frammento, rimasto forse interrato nei fossati, o impiegato nelle murature, era stato dapprima portato a Cassano Magnago, presso Gallarate, per essere posto nel mezzo della fronte di una villa, dall'aspetto di castello, che quell'imprenditore eresse nella prima metà del secolo scorso, per conto dei Marchesi Dal Pozzo: più tardi, quando la stessa famiglia edificò la Villa sulle colline di Oleggio Castello, dominante l'estremo del Lago Maggiore, quel blocco di marmo venne levato da Cassano Magnago per essere murato nell'alto della torre della nuova villa. Debbo alla cortesia della signora Marchesa Maura Dal Pozzo, di potere riprodurre in queste pagine la fotografia dell' interessante cimelio.



Altro presumibile frammento
della statua di S. Ambrogio.
Castello Sforzesco

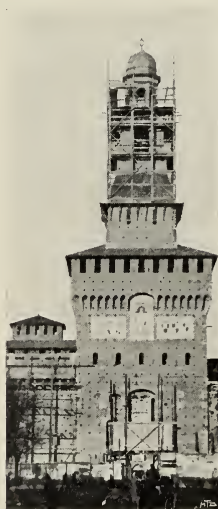
Il rinvenimento era tale, da influire nelle determinazioni riguardanti la ricostituzione dell' immagine di S. Ambrogio. Doveva quel frammento ridiventare parte materiale di tale ricostituzione, oppure l'interesse doveva ricercarsi, tanto nella esplicita conferma dell'esistenza di quella immagine, quanto nella indicazione delle effettive dimensioni? La difficoltà di coordinare a quel frammento il resto della figura, riconduceva al proposito di adottare piuttosto come modello la figura di S. Maria delle Grazie, lasciando intatto al cimelio di Oleggio il carattere di documento; e tale parve il partito più raccomandabile, anche in considerazione del deterioramento prodotto dalle varie vicende di quel pezzo di marmo ([1]).

Per la parte architettonica destinata a formare cornice alla figura

---

([1]) La Marchesa Maura Dal Pozzo, non volendo ad ogni modo che venisse a mancare la già manifestata intenzione di contribuire all'opera di ricostruzione della Torre, trasformava l'offerta di quel cimelio in efficace contributo nelle spese generali di restauro.

del protettore di Milano, il graffito della Pozzobonella offre la indicazione sommaria di una nicchia, ad arco a tutto sesto, sormontata da frontone triangolare. Colla scorta di tale accenno, non è difficile di ricostituire, in base ad esempi dell'epoca, le poche profilature occorrenti al ripristino: e sebbene la massa laterizia del Castello offra troppo scarsi esempi di profilature in pietra, le ornamentazioni dei capitelli e delle serraglie nei porticati della Rocchetta, risalenti agli anni in cui s'innalzò il maschio della Torre centrale nella fronte del Castello, offrono ancora sufficienti indicazioni per comporre, con elementi originali, il motivo della mensola reggente la figura del S. Ambrogio.



Torre Umberto I — Autunno 1904.

Capitolo IX.

Il cupolino terminale — Elementi grafici per la sua ricostituzione — L'esempio coevo fornito dalla Certosa di Pavia.

Il graffito della Pozzobonella, il disegno della R. Accademia di Venezia, la tavola dipinta di scuola leonardesca, il graffito di Chiaravalle, concordano nell'indicare un cupolino come coronamento della torre d'ingresso al Castello di Milano; nè si potrebbe del resto, una volta che al sopralzo superiore sia stata assegnata la forma ottagonale, immaginare altra disposizione, per arrivare al globo coronato dalla tipica banderuola, la quale non sia quella di cupola sferica, od a spicchi cilindrici.



Cappella Portinari, Milano.
Seconda metà del secolo XV.

Era questa una disposizione abbastanza comune sul finire del secolo XV: e cupolette metalliche, generalmente in lamina di piombo, noi vediamo adottate a coronamento di pinacoli o guglie: basti citare l'esempio della Cappella Portinari, a S. Eustorgio, e l'altro della Chiesa di S. Satiro, particolarmente significante, essendo opera di Bramante. Il Filarete, nel suo *Trattato di Architettura*, parlando

delle torri minori, dice che debbono essere « merlate in beccategli chome l'altre grandi, e con quella cupoletta »; e l'esempio di Vigevano concorre a tale conclusione poichè, se dobbiamo riconoscere nella cupola attuale un lavoro del secolo XVIII, dobbiamo altresì ammettere che, per il naturale deperimento della originaria struttura in legno rivestita di metallo, la cupola dovette essere stata rifatta, e modificata secondo lo stile di quell'epoca.



La Torre di Vigevano col tetto e il cupolino originario.

Riguardo la forma della cupoletta, si può, dai riportati documenti grafici, concludere che fosse a spicchi, anzichè sferica. Ad avvalorare tale disposizione, interviene l'esempio di una cupola che non solo per le materiali dimensioni della sottostante struttura, ma per l'ufficio che ha di completare, all'altezza di oltre m. 50, il sovrapporsi di vari ordini gradatamente decrescenti, offre singolare analogia di condizioni. Si tratta della cupola che corona la massa del tiburio nella Certosa di Pavia, altro edificio svoltosi nella seconda metà del secolo XV attraverso un periodo di vicende, le quali lasciarono la loro traccia nel carattere delle varie parti della struttura, non senza qualche discordanza di stile. Abbiamo quindi singolari analogie di tempo, di dimensioni e di circostanze, che possono



Il cupolino della Certosa di Pavia.

giustificare un richiamo all'esempio della Certosa di Pavia nel fissare le linee per il cupolino della torre sforzesca.

Certo, si potrà obbiettare che quella parte terminale della Certosa è un lavoro eseguito nel secolo XVI, dopo il crollo della torre di Milano; ma noi abbiamo sufficienti dati per potere e dovere ammettere come anche quella parte sia stata eseguita conforme a disegni che erano stati concretati nel secolo XV, non posteriori quindi all'epoca in cui la torre sforzesca raggiunse la sua forma definitiva. Infatti, nelle varie raffigurazioni della Certosa risalenti al secolo XV, dipinte in affreschi e tavole del Bergognone, o scolpite in bassorilievi, il tiburio termina sempre colla disposizione di un cupolino a pianta ottagonale; basti, fra tutte, riportare quella del cupolino che si vede nella tavola della Certosa, dipinta dal Bergognone mentre la facciata della chiesa era ancora in costruzione, nell'ultimo decennio del secolo XV. E il cupolino si vede anche nel modello della Certosa, che Gian Galeazzo presenta alla Vergine, nell'affresco del braccio di croce di destra, il quale modello è conforme al progetto di Guiniforte Solari, morto nel 1481.



Il cupolino di coronamento della Certosa di Pavia, nel fondo di una tavola dipinta dal Bergognone — fine del secolo XV —

Messo in evidenza il fondamento sul quale può basarsi la ricostituzione di tale elemento terminale, per il quale più viva era da attendersi una certa diffidenza, non è da esitare nel ritrarre dall'esempio della Certosa i particolari costruttivi: quando su di una struttura ottagonale, di m. 5 circa di larghezza, aperta da piccole arcate, situata all'altezza di m. 65 circa sul piano stradale, si debba — in base ad indicazioni, sia pure sommarie, ma dell'epoca — ristabilire la ori-

ginaria disposizione di una cupola metallica, l'analogia colla cupola della Certosa, disposta sopra una struttura ottagonale di m. 5 di larghezza, pure aperta da piccole arcate, e all'altezza di m. 50, non può a meno di influire anche nei suoi particolari, e cioè nella disposizione di una base a forma di tamburo ottagonale, al quale corrisponde un ultimo parapetto, e di una cupola a spicchi di superficie cilindrica. E non deve essere un semplice apprezzamento personale quello che ci possa dissuadere da una fedele applicazione di quei rapporti fra l'altezza complessiva della copertura metallica, e la larghezza della planimetria, che trovano una non trascurabile sanzione in quello fra i precipui nostri monumenti, che ebbe a svolgere il suo organismo parallelamente a quello del Castello.

Un elemento complementare, caratteristico per le strutture metalliche del rinascimento, è quello della decorazione a dorature, di cui ci rimane il ricordo — più ancora che sugli stessi monumenti, dove l'azione del tempo fu negativa — nei dipinti dell'epoca, attestanti la importanza che ebbe un tempo la doratura nell'effetto complessivo dei monumenti. Così, alla cupoletta ripristinata a coronamento della torre principale del Castello, si addice il decoro di dorature, secondo i motivi più frequenti e per il caso più indicati: le fiamme, i piccoli raggianti, le stelle, per modo da interrompere e da ravvivare ad un tempo la monotona intonazione del piombo.



Torre Umberto I — Inverno 1904-905
(da fotografia C. Fumagalli).

Capitolo X.

Conclusioni che si ritraggono dai documenti — In che debba consistere il valore e lo scopo della ricostruzione deliberata — Significato di tale proposito — La dedica.



quanto venne esposto nei precedenti capitoli, si può assegnare la conclusione che, pur non potendosi fare assegnamento sopra una completa ed esauriente indicazione della forma colla quale la torre, posta a difesa dell'accesso principale, dominò il Castello Sforzesco dal 1480 circa, al 1521, vi sono dati ed indizi ancora sufficienti per sussidiare il còmpito della sua ricostituzione. Certamente, non potrebbe tale còmpito prefiggersi di conseguire quella scrupolosa esattezza che si esige invece per un'opera di restauro strettamente archeologica, vincolata a rigorose modalità di stile: poichè, se — per fare un esempio — nella ricomposizione di un monumento di architettura greca, la inesattezza di qualche millimetro è già sufficiente per snaturare il carattere e la bellezza di un profilo, oppure nell'architettura romana, l'effetto di un restauro può fallire per la semplice trascuranza di accorgimenti che si ritengano secondari nella disposizione delle membrature, non è per un'opera di carattere prevalentemente militare, eseguita col materiale laterizio concedente per sè stesso una certa libertà di rapporti, che potrà il risultato della ricostruzione consistere soltanto in una scrupolosa esattezza di dimensioni, o di accorgimenti. L'efficacia del risultato, non solo dipenderà dall'impiego degli stessi materiali che hanno composto

l'originaria struttura, e dall'adozione degli stessi procedimenti costruttivi, ma dipenderà anche da una larga assimilazione di elementi coevi, e dalla inspirazione alle tendenze estetiche dell'epoca, alla quale appartiene il monumento. Infatti, si potrà ricomporre un tempio greco, di cui si abbiano frammenti bastevoli a precisarne le linee d'assieme ed i particolari architettonici e decorativi, raggiungendo l'intento archeologico quand'anche non risulti possibile lo scrupoloso impiego degli stessi materiali originari e l'adozione dei medesimi procedimenti costruttivi: e si potrà altresì restaurare un rudere di epoca romana, limitando solo l'opera di ricostituzione alle masse in laterizio che ne formano la struttura, e rinunciando al troppo arduo ripristino della parte decorativa in marmo; ma, per la ricostruzione di un edificio militare del medioevo, le esigenze sono d'altra natura, pur non essendo minori: e nel caso della torre principale del Castello Sforzesco, il risultato che si intende di raggiungere col ripristino, non può certo essere determinato dallo scopo di arrivare alla materiale e scrupolosa esattezza dell'originaria struttura, giacchè l'eventuale divario di qualche metro nell'altezza complessiva, o di qualche decimetro nelle dimensioni dei particolari, non potrebbe per sè stesso cagionare un deprezzamento nell'opera del ripristino, il cui significato e la cui efficacia si affidano essenzialmente alla linea d'assieme, ed al movimento generale delle masse.

Da questo punto di vista, la ricostituzione della torre principale del Castello poteva giudicarsi còmpito meritevole per sè stesso di essere affrontato, anche all'infuori della circostanza che ne determinò l'attuazione: poichè il problema si sarebbe imposto per le medesime ragioni che, or sono più di quattro secoli, ebbero — come si disse — a concorrere nella formazione della linea definitiva della torre. Infatti, la fronte principale del Castello, quale si presentava or sono appena dodici anni ai cittadini, non costituiva certamente una condizione di fatto, di cui si potesse consigliare, o desiderare il mantenimento; e se la progettata e discussa demolizione della parte anteriore del Castello ebbe, nel 1884, a sollevare quella opposizione, per cui la integrità del monumento risultò tutelata, non era certo da supporre che l'opposizione si proponesse semplicemente di salvare il così detto



Le torri rotonde ed il « muraglione » nell'anno 1893.

« muraglione » come opera meritevole di essere mantenuta nello stato in cui si trovava ridotta. Vi era, in quella difesa, uno scopo che mirava, sia pure vagamente, ad un risultato più complesso, più elevato: vi era l'aspirazione ad un ripristino che poteva allora sembrare troppo ipotetico, e di lontana attuazione, ma che pur lasciava adito a qualche speranza, ed infondeva coraggio al proposito di scongiurare la demolizione del Castello.

Questo proposito, che potè delinearsi gradatamente e concretarsi mediante il fortunato ritrovamento degli elementi grafici illustrati nei precedenti capitoli, ebbe a reclamare una serie di provvedimenti intimamente collegati fra di loro, e così conseguenti l'uno dall'altro, da non lasciare adito a qualsiasi altra soluzione intermedia. Deliberato nel 1893 il ripristino del torrione rotondo est — impiegandovi in gran parte gli stessi materiali provenienti dalla demolizione del 1800, portando l'altezza a quella originaria risultante da non dubbi documenti, e ricomponendo la tipica copertura del tetto, conforme agli elementi grafici allora ritrovati — risultava implicitamente deli-



Dal dipinto riprodotto a pag. 42.



Dal vero — Giugno 1905.

(Fotografia C. Pisoni).

berato il ripristino dell'altro torrione rotondo sud, quale venne infatti, a dieci anni di distanza, compiuto. Posti così i caposaldi pel restauro della fronte principale del Castello, poteva il restante còmpito limitarsi al semplice ripristino della merlatura sulla cortina collegante le due torri? E non doveva forse, dal ripristino della merlatura, scaturire fatalmente la necessità di individuare, nel mezzo della stessa cortina, la torre mediana, della quale non vi erano, or sono appena vent'anni, traccie apparenti, o sicure indicazioni?

I.



Primitivo schema della fronte verso la città — anno 1450.

II.



Schema dopo l'adozione delle torri rotonde — anno 1455.

III.



Schema definitivo — anno 1480 circa.

Il ripristino della torre principale d'ingresso diventava quindi conseguenza logica per sè stessa ed inevitabile, pur essendo provvedimento che si poteva procrastinare, per modo da farne l'opera terminale, il suggello al restauro generale della mole sforzesca; ed una volta ammesso tale ripristino, i termini del problema consistevano nel precisare la condizione di fatto che si intendeva di ripristinare, o più precisamente il momento, fra le varie vicende attraversate dalla fronte del Castello nella seconda metà del secolo XV, che si voleva riaffermare nell'opera di restauro.

Come venne dimostrato nel Capitolo III, la fronte principale del Castello era in origine destinata ad essere racchiusa fra due torri quadrate in laterizio, le quali sarebbero risultate più basse della torre centrale, conforme allo schema N. 1, qui riportato: la modificazione introdotta coll'adottare le due torri rotonde rivestite di pietra, non solo aveva, dal punto di vista della difesa, condotto alla conseguenza di sopprimere in questa fronte il carattere di residenza ducale, risultante dalla disposizione delle finestre nei due tratti di cortina, laterali alla torre centrale, ma dal punto di vista estetico



Modello della fronte del Castello, approvato dal Consiglio Comunale, nell'aprile 1901.

aveva compromesso la prevalenza di questa torre, come si può rilevare dallo schema N. 2. Ed è specialmente in quest'ultima conseguenza, che dobbiamo ravvisare l'eccitamento ad un sopralzo della torre stessa, rispondente del resto ad una tendenza che a quell'epoca dominava, quale è comprovata dagli esempi ancora esistenti, e dalle rappresentazioni grafiche di torri con bizzarri sopralzi; in tal modo soltanto, si poteva ridare al centro della fronte la prevalenza indicata nello schema N. 3. Tale era la condizione di fatto che doveva essere adottata come guida nell'opera di restauro: ed a renderne evidente la opportunità, per non dire necessità per quanto non si possa in tale soluzione, riconoscere unità di concetto, potrà bastare il raffronto, dato in queste pagine, fra la veduta d'assieme della fronte colla torre completa, conforme al modello presentato per l'approvazione al Consiglio Comunale nell'aprile 1901, e la veduta della



Lo stesso modello, conforme allo stato della fronte del Castello, dopo il 1455 (le finestre della cortina erano state, a quell'epoca, murate).

stessa fronte, colla torre centrale limitata all'altezza del maschio costrutto da Francesco Sforza. Così pure, la fedeltà del ripristino in base ai documenti grafici rinvenuti, può risultare dal raffronto fra la veduta del Castello, quale ci è offerta dalla tavola riprodotta a pag. 42, e la linea che oggidì ci presenta la ricostrutta fronte, osservata da un medesimo punto di vista (*vedasi pag. 68*).

Un solo arbitrio, non già nei riguardi della torre centrale, ma nei riguardi dell'assieme della fronte, poteva affacciarsi: ed era quello di riaprire le finestre nelle due tratte di cortina, facendo così riapparire, nella fronte restaurata, una disposizione risalente alla prima delle fasi da questa attraversate. Ma l'anomalia che può derivare dal riaprire nella cortina le finestre soppresse in sèguito all'adozione delle torri rotonde, non può avere ormai alcuna conseguenza materiale, poichè l'opera di ripristino di queste torri non ebbe di mira

alcun proposito di difesa: l'anomalia può anzi concorrere a spiegare ed a giustificare quel contrasto fra le disposizioni prettamente militari e gli elementi decorativi, che già si nota nella torre centrale.



ALGANO adunque queste pagine a chiarire i criteri che hanno guidato nell'opera di ricostruzione della fronte principale, e specialmente della torre di mezzo, destinata ad essere — come si disse — il suggello nell'opera generale del restauro, ormai prossimo al compimento. La stessa luttuosa circostanza che determinò l'attuazione del proposito di ricostrurre la più alta delle sei torri, ha contribuito ad assegnare speciale significato ad un'opera, la quale non si doveva riguardare soltanto dal punto di vista della materiale rievocazione di un organismo di altri tempi, e di condizioni sociali diverse; poichè, se al Castello Sforzesco si volle ridonato il coronamento delle merlature e lo slancio delle sue torri, l'intento non poteva certo essere quello di una ormai vacua minaccia, bensì quello di ravvivare il prestigio dell'arte nel vecchio edificio, che si intendeva sistemare, a custodia delle memorie cittadine ed a sede dei nostri musei. Non era un ristauro di semplice apparenza, bensì una sostanziale rivendicazione che si intendeva di compiere, dopo quasi quattro secoli di avvicendate dominazioni straniere: e, se ai ricordi del periodo sforzesco era pur doveroso di risalire per liberare l'ampia mole del Castello da ogni traccia di quel lungo e doloroso periodo, altrettanto non poteva sembrare giustificato che a tali ricordi si avesse a ricorrere anche per il ripristino del particolare destinato a costituire il suggello dell'opera. Poichè, sulla porta dell'accesso principale verso la città, non si poteva certamente ripristinare « l'arma ducale che se metera suxo la torre denanze, cioè lo scudo l'angelo ed il cane » [1] come al Duca Francesco Sforza scriveva uno degli ingegneri ducali, nel settembre 1453. A questa attestazione, puramente araldica, che



Frammento del « Ducale ».

[1] Una delle imprese preferite da Francesco Sforza. Il figlio Galeazzo M. l'adottò nella serraglia della Sala delle Colombine.

riprodotta materialmente ci avrebbe lasciato dubitare di compiere opera di contraffazione storica, col deliberato proposito di sottrarre alle future generazioni la prova tangibile della rivendicazione compiuta, bisognava sostituire il documento genuino dell'epoca nostra, l'espressione di un sentimento, non tratto dalle carte d'archivio, ma vivo ancora in noi, ed estrinsecato da un'arte non obbligata ad una semplice abilità di riproduzione.



Umberto I, a Milano
(da fotografia Giuseppe Beltrami).

La immagine del Sovrano, durante il cui regno la città deliberò e svolse quella rivendicazione: del Re che a tale còmpito rivolse, nelle varie sue fasi, un costante interessamento, era la immagine che sulla porta di accesso al Castello, conforme a storici esempi, avrebbe concesso di soddisfare a quegli intenti, quand'anche la tragica fine non fosse intervenuta ad acuirne il significato, associandovi la manifestazione dell'amaro rimpianto. L'affetto dei sudditi potè pertanto affermarsi in un proposito, al quale miravano le aspirazioni cittadine, intese ad affrettare il compimento del restauro del Castello, ajutato anche da iniziative mosse dalla ricordanza di vincoli famigliari.

In tal modo, il ripristino della Torre in memoria di Umberto I, non risultò il semplice lavoro di pazienti indagini storiche e di propositi d'arte, tendenti soltanto a rievocare una pagina del nostro passato: ma ebbe la sua ragione di essere e quel significato, che si compendia nella iscrizione posta sull'alto della torre:

· EXTVLIT FRANCISCVS SFORTIA · PERFECIT LVDOVICVS MARIA ·

· FATO SVBVERSAM ANNO MDXXI — CIVITAS RESTITVIT ANNO MCMV ·

· ÆTERNVM STET PIETATIS OPVS ·






A BON DROIT